

سلسلة أعلام الفكر العالمي

المؤسسة
العربية
للدراسات
والتنوير



ن

ترجمة: يرقانا مختار حجاز

پ. س. ريس غرافيه

0093078



Bibliotheca Alexandrina

ایسن

سلسلة أعلام الفكر العالمي

إِبْن

تأليف: موريس غرافيه

ترجمة: نيرفانا مختار حراز

المؤسسة العربية
للدراسات والنشر

بناية برج الكارلثون، ساقية الجنزير، ت ١/٨٧٩٠٠
سرقيا، موكيال، بيروت، ص.ب. ١٦٠٥٤٦، بيروت

□ جميع الحقوق محفوظة □

الطبعة الاولى
١٤٠١هـ = ١٩٨١م

إلى أوفيغند آنكر

الفصل الأول إيسن والنرويج وأوروبا

لقد دُعي إيسن النرويجي. كان إيسن نرويجي المولد رغم أن بعض أجداده كانوا دغماركين أو اسكتلنديين. لكنه كان نرويجياً بالأحرى نظراً لطبيعته ومزاجه من جهة، وتربيته من جهة أخرى. وتدور جميع مسرحياته - باستثناء إمبراطور وجاليلي - في النرويج. تارة في مدينة كريستيانا - مثل مسرحية البطة المتوحشة - وتارة (بل وغالباً) في المدن الساحلية الصغيرة أو الصخور الجليدية أو على الجوانب الوعرة للمضايق البحرية أو في بعض القرى بالسويديان الداخلية، كما هو الحال في مسرحيات براند وبيرجينيت والمشهد الدرامي. لكن إيسن كان في الوقت نفسه مواطناً أوروبياً ومواطناً عالمياً. وقد أمضى خمسة وعشرين عاماً خارج بلاده في منفاه الأدبي في النمسا وإيطاليا وألمانيا بصفة خاصة. كان إيسن يعالج موضوعات نرويجية، لكنه كان - في الوقت نفسه - شديد التأثير بالتيارات الفكرية التي اجتاحت أوروبا في ذلك الوقت. وقد تفوق إيسن على جميع

مواطنيه في الإفلات من براثن الإقليمية، ذلك الخطر الذي يتهدد كل كاتب أو فنان اسكندينا في.

* * *

مراحل طريق شاق:

كانت النرويج، التي عرفها إبسن في شبابه، قد ولدت من جديد. فقد ظلت طيلة ثلاثة قرون من عام ١٥٢٣ حتى عام ١٨١٤ إقليماً دغاركياً. وفي عام ١٨١٤، حاولت أن تحصل على استقلالها التام وأن تصبح دولة حقيقية. لكن اتفاقية «كيل» أقرت نظام الوحدة الشخصية بين مملكتي السويد والنرويج. وهكذا تتولى النرويج بنفسها كل ما يتعلق بالشؤون السياسية الداخلية، في حين تعالج كافة المسائل الدبلوماسية وشؤون الدفاع في استوكهولم. مضت النرويج في سعي دائم لتحقيق شخصيتها الخاصة وصفاتها المتميزة. وكانت أبحاث الكتاب والموسيقين والفولكلوريين وإنجازاتهم تغذي الشعور الوطني لدى النرويجيين. وفي حين فرضت اللغة الدغاركية على النرويج لفترة طويلة كلغة رسمية، إلا أن النرويجيين بذلوا جهدهم من أجل بناء لغة قومية.

وكانت الانفعالات السياسية في النرويج تتميز دائماً بالعنف، لكن العاملين بالسياسة في ذلك البلد المجزأ كانوا يستسلمون في أغلب الأحيان لنزاعات محلية. وحيث أن الحكومة لم تكن مسؤولة عن السياسة الخارجية فإن المرشحين للنيابة عن

الشعب لم ينجسوا نخبهم إلى انقلاب الأوضاع والتغيرات التي كانت تتعرض لها أوروبا وبقية العالم في ذلك الحين.

كانت النرويج تتبع مذهب لوثر. وفي القرن الثامن عشر، اضطبغت المسيحية بالعقلانية. كانت الحياة الاجتماعية حافلة ومتحررة نسبياً. وأثناء حروب الامبراطورية، سادت المذاهب الطهرية في شمال النرويج وغربها. هكذا كانت الكنيسة الرسمية قد تأثرت - في منتصف القرن التاسع عشر - بحركة التقوى المتشددة والمزعجة في الوقت نفسه. وانتشرت الدعوة إلى التزام النقاء التام في السلوك. لكن هذه الواجهة المظمتة كانت تخفي أحياناً المغامرات والمكائد الدنيئة. اتخذت الرذيلة قناع الفضيلة. وكان كل شخص في النرويج يرقب تحركات جاره كما هو الحال في المدن الصغرى في الدول الأخرى. وجدير بالذكر أنه في مطلع القرن التاسع عشر، كان عدد السكان في كريستيانا، عاصمة النرويج، لا يتعدى أبداً خمسة عشر ألف نسمة.

تلقى هنريك إبسن ثقافته في النرويج التي كانت آنذاك مغلقة على نفسها، وطنية، رومانسية، ومتعصبة. وشهد صعوبات كثيرة في بداية حياته. وفيما يلي السطور الأولى من المخطوط الإجمالي لسيرته الذاتية التي تركها لنا:

«ولدت في «سكين» في العشرين من شهر مارس سنة ١٨٢٨ واضطرت في الخامسة عشرة من عمري أن أعتمد

على نفسي في سد احتياجاتي الخاصة، نظراً لأن والديّ لم يكونا من الأثرياء. تدرّبت في إحدى الصيدليات «بجرمستاد» ثم عملت بها في إعداد الأدوية. وظللت أشغل هذه الوظيفة حتى نهاية ١٨٤٩، ثم أعددت لامتحان البكالوريا (النرويجية) الذي اجتزته في صيف عام ١٨٥٠. ومنذ هذا الحين، كتبت وطبعت مسرحية كاتيلينا الشعرية، التي تتكون من ثلاثة فصول، بالإضافة إلى بعض المقالات التي نشرت في صحيفة كريستيانا بوستن. وقد حظيت هذه المسرحية بإعجاب عدد كبير من النقاد الذين أعربوا عن إعجابهم من خلال تعليقاتهم».

إن إبسن يسيط الأمور. فإن والده - كنود إبسن - كان في الأصل تاجراً ثرياً وأحد وجهاء ميناء سكين في جنوب النرويج. لكنه عقد صفقات فاشلة واضطر لإشهار إفلاسه. واضطر لإرسال ابنه عند أحد الصيادلة في جرمستاد لأنه عجز عن أن يمنحه فرصة مواصلة دراسته الثانوية. وقد رحّب إبسن باختيار والده لأنه كان يأمل دائماً أن يصبح طبيباً. وتأثر إبسن كثيراً لسوء الحظ الذي لازم والده في سكين كما عانى من الحياة وسط عائلة مفككة. وفي جرمستاد عرف إبسن البؤس وعانى من الوحدة. ولم يكن يقبل أن يعامل كأحد الفقراء أو أن ينحى جانباً لأنه كان ينتمي في الأصل للطبقة الراقية. وبعد ذلك أصبح معداً للأدوية، وجمع من حوله مجموعة من الأصدقاء كان يتمتعهم بحديثه الساخر. وتشير جميع الدلائل إلى أن إبسن اعتبر

- منذ ذلك الحين - ثائراً متمرداً. وفي عام ١٨٤٨ كان يتعاطف مع جميع الثوريين في أنحاء أوروبا. ويكفي - لكي نقتنع بهذا - أن نقرأ أول أعماله كاتيلينا التي ترجع إلى نفس هذه السنة.

(١٨٤٨)

لكن إبسن لم يستسلم أبداً لليأس. كان يعلم منذ بداية حياته من سيكون. إنه سيكتب، وسيتيح له الخلق الأدبي أن يحقق انتقامه. وسيفضح كل هؤلاء البرجوازيين الذين طالما عاملوه باحتقار. كانت الكتابة بالنسبة إليه هي عملية إخراج السم الذي بداخله.

«في الوقت الذي كتبت فيه براند، كان هناك دائماً على منضدتي عقرب محبوس في كأس فارغة. كان الغضب يستولي على ذلك الحيوان من وقت لآخر. وتعودت أن ألقي إليه بقطعة من فاكهة ذابلة. فكان ينقض عليها في غضب ويقذف سمه فيها. وحينئذ يستعيد توازنه. أليس هذا هو ما يحدث لنا نحن الشعراء؟ إن قوانين الطبيعة تنطبق كذلك على الحياة الفكرية».

(١٦، ٣١٦)

كان إبسن يريد بالتحديد أن يصبح كاتباً مسرحياً. وربما أدهشنا هذا، لأنه في ذلك الوقت، لم تكن النرويج قد عرفت بعد مسرحاً نرويجياً بالمعنى المحدد وخاصة كلما ابتعدنا عن المدن الكبرى. ومع هذا، قدمت بعض الفرق الدنماركية من ١٨٣٨

إلى ١٨٤٥ بعض العروض المسرحية في سكين من بينها: كوب الماء لأوجين سكريب وهي تراجيديا تاريخية للشاعر الدنماركي أوهلنشليجر، ومسرحيتي آكسل وفالبورج ودونا كلارا ل ب. مانسن أحد المؤلفين المسرحيين النادرين في النرويج. إن الأحداث السياسية خلال عام ١٨٤٨ هي التي أوحى إلى إيسن بأول أعماله: كاتيلينا.

قام إيسن بطبع مسرحيته على حساب المؤلف، فابتسم الحظ له. وبرز في بلد لا يكتب فيها للمسرح إلا القليل. كان المفروض، في ذلك الوقت في النرويج، أن توضع جميع وسائل التعبير في خدمة الرومانسية القومية. وأقام عازف الكمان أول بول مسرحاً قومياً في برجن عام ١٨٥٢. ثم وجهت اللجنة الإدارية على الفور دعوتها إلى إيسن الشاب، الذي أصبح المستشار الفني والشاعر ذا الخطوة في ذلك المسرح الجديد. كما أتيحت له الفرصة لتعلم مهنته. وقد تدرب إيسن بمسرح كوبنهاجن الملكي. ثم استكمل تدريبه في درسد. وبعد ذلك أصبح العمل اليومي في البروفات يشكل أفضل تدريب لذلك المؤلف المبتدئ.

ولكي يثبت إيسن جدارته، كان يقدم بانتظام، مسرحيات من وحي قومي وشعبي عرضت جميعها على مسرح برجن القومي. لكن تلك الفترة لم تنح لإيسن تحقيق ذاته كما كان يتوقع. وباستثناء مآدبة سوهوج التي استقبلها الجمهور استقبالا

حاراً، فإن إبسن لم يحقق - خلال أولى مراحل حياته المسرحية - سوى نصف نجاح أو نصف فشل.

تزوج إبسن عام ١٨٥٨ من سوزانا توريسين، ابنة الكاتبة الروائية ماجاوالينا توريسين، التي أطلق عليها جورج صاند الدغمارك. وقد قدمت مدام إبسن - تلك المرأة النشيطة - لزوجها مساعدة فعالة. ويرجع الفضل إليها في تغلب إبسن على الأزمة التي تعرض لها في الستينات (من القرن التاسع عشر). ففي ذلك الوقت، كان قد فقد -بعض الشيء- ثقته بنفسه وغرق في عالم البوهيميا. كان إبسن قد ترك مسرح برجن، لكنه مارس، لبعض الوقت، وظيفة مستشار في لمسرح كريستيانا. ولم تتوقف سوزانا إبسن عن مساندة زوجها وتقديم النصع له خلال هذه الفترة. ودافعت دفاعاً مستميتاً عن مصالحه المادية.

وقد أدمت المصائب - التي حاقت بالدغمارك من جهة، والموقف المتخاذل للدول السكندينية خلال حرب الدوقيات عام ١٨٦٤ من جهة أخرى- قلب إبسن الذي استوحى منها يراند (١٨٦٥). واهتزت الضمائر السكندينية لذلك الشعر المسرحي، الذي كان بالنسبة لإبسن نجاحاً شخصياً وثراء مادياً وأدبياً منقطع النظير في نفس الوقت. ووجد الشاعر - الذي كان حتى هذا الحين معوزاً - نفسه ثرياً بين ليلة وضحاها. خلق بسن ذقته البوهيمية واتخذ مظهر رجال الأعمال الذين يتميزون بالدقة والتحديد كما غير من كتابته.

عاش إبسن منذ سنة ١٨٦٤ حتى سنة ١٨٩١ مع عائلته خارج النرويج. عاش في منفى أدبي ليست له أية صبغة سياسية. وشعر إبسن - مثل عدد كبير من الكتّاب النرويجيين (وبوجه عام السكندنافيين)، هو الذي لم يعالج مطلقاً سوى «موضوعات نرويجية» - بحاجة للاحتفاظ بفاصل كبير بينه وبين من يكتب عنهم:

«إن الحياة هناك (في النرويج) كانت تتميز بشيء مزعج لا يمكن وصفه. كان الضجر يضعف الفكر ويثبط العزيمة ويحطم الموهبة [...] أما في هذه البلاد (ألمانيا وإيطاليا)، فلإنني لا أخشى شيئاً، لقد كان الخوف يسيطر علي في بلادي. وحين كنت أشعر بأنني محاط بمجموعة من الأغنام، كان يخيل إلي أنهم يسخرون مني في خبث، من وراء ظهري».

(١٦، ١٨٨)

* * *

شخصية إبسن:

كان إبسن يمارس حياة منتظمة تماماً مثل حياة أحد الموظفين الذين يتميزون بالدقة والشرف. فكان يخصص خمس أو ست ساعات يومياً للعمل؛ كان يمضيها جليساً في مكتبه. كما كان يقوم بنزهاته في أوقات محددة. وكان يتخذ كل يوم مكانه المعتاد في أحد المقاهي الكبيرة، حيث يقرأ الصحف بتمهل اللهم إلا إذا أخذ ينصت إلى الأحاديث التي تدور حوله وقد

أخفى وجهه وراء الصحيفة. كان إبسن يقدم إنتاجه المسرحي بانتظام يثير الدهشة: فكان يعد أساساً مسرحية كل عامين. وكان ينظم أموره بحيث تنشر مؤلفاته بعد عيد رأس السنة الميلادية بفترة قصيرة. ولم يكن يشاهد كثيراً في البروفات ولم يكن يحضر مطلقاً العرض الأول. ومع هذا، فإن الرسائل المتبادلة بينه وبين مدير مسرح كريستيانا تدل على أن هذا المؤلف كان يسهر على حسن توزيع الأدوار وكان يحسن التفاهم فيما يتعلق بمصالحه المادية.

لم يكن إبسن من رجال المجتمعات. فكان يختفي وراء قناع. كما أنه لم يكن له صديق يأتمنه على أسراره. وكانت هناك قلة نادرة هي التي تستطيع التردد عليه بانتظام. لم يستطع النرويجيون أن يحددوا انتهاءه إلى إحدى الاتجاهات السياسية. وقد جعلته كاتيلينا صاحب المسرحية التي عرضت ثماني وأربعين مرة. وبعد اتحاد الشباب، احتذب رضا اليمينيين. ولكن هل يمكن أن نعتبر إبسن من أنصار المذهب المحافظ، هو الذي عالج بصورة جافة للغاية شخصية القنصل برنك، واحد من أصحاب النفوذ، في مسرحية دعائم المجتمع، وسخر في مسرحية «الأشباح» من القس ماندرس، وخط من شأن كروول، مدير الثانوي وأحد الزعماء اليمينيين، في مسرحية روزمرسهولم؟ الحق أن إبسن قد جعل - في نفس هذه المسرحية - من الصحفي الراديكالي مورتسجارد، رئيس تحرير صحيفة «المنارة»، نموذجاً كريهاً

للعناية. إن إيسن، في الواقع، لم يكن يعطي الفرصة لأي من الأحزاب لكي تعلن انتهاء لها:

«إنني كافر بالسياسية، فأنا لا أؤمن بقدرتها على التحرير، وأشك فيمن يمارسون السلطة ولا أعتقد في نزاهتهم أو في قوة إرادتهم».

(١٨، ١٦)

يعتبر إيسن نفسه، أولاً وقبل كل شيء، نصيراً «للحرية» التي يرى أنها تتعارض مع «الحريات» التي يشدد بها رجال السياسة. إن هؤلاء يعملون في سبيل المواطن، في حين يعمل إيسن من أجل الإنسان وحده، من أجل الفرد. «هناك شيء مؤكد بالنسبة لي؛ هو أن الإنسان وحده هو الأقوى». «الأقلية دائماً على حق». (١٧، ٤٤٨) «التحرريون هم أعدى أعداء الحرية» (١٨، ٣٩٨) - «يجب أن تختفي الدولة، تلك هي الثورة التي أريد أن أقوم بها». وقد امتلأت خطابات إيسن ومسرحياته خلال عامي ١٨٨٥ و ١٨٨٦ بتلك العبارات المتفجرة. ومن هنا ندرك أن بعض مسرحياته أحدثت ردود فعل عنيفة لدى الجمهور البرجوازي الملتزم في غالبيتها بالمذهب المحافظ. ولم يكن إيسن مخطئاً تماماً فإن جمهور مسرح «لوفر» (L'œuvre)، حين شاهد مسرحية عدو الشعب، هتف في النهاية: «نجح الفوضى».

لكن هذا الشخص نفسه، الذي كان يمكن بسهولة أن

نعتبره فوضوياً، لم يكن يتعاطف مع مأساة فرنسا عام ١٨٧١ «تلك الدولة الثورية التي فقدت معنى الدقة والنظام». أما في النرويج، فقد كان أكثر تعاطفاً مع حكومات اليمين، وكان يثور غاضباً حين يولي مواطنوه السلطة لأحد اليساريين. وكان يصيح إذا علم أن العمال المختصين بالآلات في مسرح كريستيانا قد قاموا بإضراب. ربما كان إيسن إذاً فوضوياً، لكنه فوضوي يميني. كان حريصاً على المحافظة على نظام الطبقات القائم. وربما كان يميل إلى نيتشه قبل أن يصل إلى صورته النهائية.

كذلك، فإنه ليس من اليسير تحديد موقف إيسن في مجال الدين. لكن من المؤكد أنه لا ينتمي لأية كنيسة. وهو يعتمد في مسرحياته الإساءة إلى القساوسة والمفكرين. لكن بالنسبة لمسرحياته الشعرية، فإننا لا نعلم بالتحديد متى تنتهي الإستعارة ومتى يشع الإيمان. وقد أخطأ كثير من القراء آنذاك حول هذه النقطة. وقد اعتبرت مسرحية براند عملاً ذا اتجاه ديني. والواقع أن مسرحيتي براند وبيرجينت مبنيتان على فكرة خلاص الفرد. كما أن فكرة التكليف نفسها - التي تعد أساس السلوك عند شخصيات إيسن - تبدو مرتبطة بفكرة العناية الإلهية التي تسهر علينا. وهناك بعض المواقف التي يتخذها إيسن تجعله جديراً بأجداده الطهرين (الدينين المتشددين) في اسكتلندا.

أما سكان استوكهولم فقد صدموا حين تعرفوا بمؤلف براند. فقد كانوا يتوقعون مشاهدة ناسك زاهد ومناضل يتسلح

بالإصرار على النصر. لكنهم وجدوه جتلمان، مذهب السلوك، يتحدث كأحد المتمسكين بالمذهب المحافظ. لكن إيسن كان يتغلب على ضعف إرادته أمام الحياة الاجتماعية وذلك التعاطف الخفي مع عالم القيم القائمة حين يجد نفسه حبساً في مكتبه أمام ورقته البيضاء:

«إن قوه مسرحياته كانت تكمن في كراهيته لما كان يعبده. لقد كانت قدماه ثابتتين على الأرض، لكن المثل العليا والأحلام كانت تجرفه بعيداً بعيداً عن كوكبنا. وقد كان بالنسبة لمعاصريه لغزاً كبيراً ومعجزاً في عالم الفكر وضميراً في حياة المجتمع. لكنه لم يتوصل إلى هذا إلا لكونه شاعراً حالمًا ذا قدرة كبيرة على التخيل».

(هـ. كوت (H.KOHT)، ٢، ٤٠)

كان إيسن ذا قدرة كبيرة على التخيل. وقد أكد الذين عاصروه بصفة خاصة على حدة ذاكرته البصرية. كان خياله يتيح له أن يستعيد بسهولة مجرى الأحداث. وكانت قراءة الصحف الرويحية تنقله إلى بلاده في الوقت الذي كان يعيش فيه في روما أو درسد أو ميونيخ. وكان يلوم نفسه في نهاية حياته على أنه احتفى بعالم الذكريات والخيالات فراراً من عالمه الواقعي المعاصر، وابتعد عن المحيطين به ليعيش بعقله مع شخصيات من نسج خياله.

كان هذا المنظور على نفسه لا يتميز بشجاعة بدنية.

فكان يلوم نفسه لأنه لم يتطوع عام ١٨٦٤ في الجيش الدنماركي كما فعل بعض أصدقائه. كما كان يتميز بالحجل في علاقاته النسائية. وفي الخامسة والعشرين من عمره، هام حباً بشابة من برجن تسمى ريك هولست. وخطب الشابان سرّاً بأن ألقيا في مياه البحر بخاتمي زواج ربطا كلاً منهما بالآخر (هناك مشهد مماثل في مسرحية سيدة البحر). لكن والد الفتاة طرد الشاعر العاشق الذي ندم فيما بعد على أنه لم يناضل في هذه الظروف بدرجة كافية. أما سوزانا توريس فلم تكن بالنسبة لإبسن مثال الزوجة النشيطة فقط، ولكن يبدو أنها أدارت الدفة، لفترة طويلة، بيد ثابتة بالإضافة إلى كونها شريكة فعّالة لزوجها. وقد شاركت تلك المرأة المناضلة بصورة إيجابية في توجيه إبسن إلى المسرح الاجتماعي. ولم يكن لنزوات منتصف العمر تأثير على إبسن، إلا أنه كان يلتقط اعترافات مختلف النساء الشابات ليرسم خطوط بطلات مسرحياته المختلفة. وفي عام ١٨٩١، كان إبسن يبلغ من العمر ثلاثة وستين عاماً، وكان يلتقي - لساعات طويلة - في «جوسينساس» «بالتيرول»، بشابة من فيينا تسمى إميللي بادراخ. وبعد انفصالهما (كانت الإجازة قد انتهت بالنسبة لكليهما)، تبادلا رسائل ودّية، لكنها لم تدم طويلاً. وربما وقع إبسن ضحية لعبته. وقد عانى دون شك في وضع حد لتلك العلاقة العاطفية. وتظهر إميللي بادراخ في شخصيتين مختلفتين تماماً في مسرحيتين لإبسن: الأولى هيدا

جابلر التي تتشابه معها في بعض الملامح والثانية هيلدا البطلة الشابة مسرحية «سولنس البناء» التي تتشابه معها بصورة أكبر. ونظراً لأن إيسن كان خجولاً وانطوائياً، يحتاج إلى تعبيرات الإعجاب الواضحة، فقد كان يعتز بالأوسمة والتكريم. ولم يحرمه القدر منها خاصة في نهاية حياته. وقد عاد نهائياً إلى النرويج عام ١٨٩١. وحصل لابنه سيجور على منصب مرموق في السلك الدبلوماسي. وعاش كأحد كبار البرجوازيين محاطاً بالإحترام لكنه في عزلة عن الناس. واستمر في الكتابة متمماً لسلسلة أعماله. ولم يوقف موهبته الخلاقة سوى المرض. وترجع آخر مسرحياته الخاتمة الدرامية إلى عام ١٨٩٩. وفي مارس ١٩٠٠، أصيب بالذبحة الصدرية وتوقف عن الكتابة. وتوفي في الثالث والعشرين من شهر مايو سنة ١٩٠٦. ونظمت له النرويج جنازة وطنية.



من المسرح «الوطني» إلى المسرح «الاجتماعي»:

كتبت أعمال إيسن المسرحية (خمس وعشرون مسرحية) على مدى خمسين عاماً. ومن المؤكد أن الأسلوب قد تغير على مدى تلك الفترة الطويلة. وحتى إذا كان الشاعر قد ظل وفيّاً لمصدر وحيه الأصلي فقد تعرض لتأثير «التيارات الكبرى للأدب الأوروبي» - إذا استعرنا تعبير جورج براند - . وقد أشيع أن

إبسن كان يقرأ قليلاً، بل وأنه لم يكن يقرأ سوى الصحف. وليس المهم هو مصادر ثقافته، لكن الواضح أنه كان على اتصال دائم بكبار مفكري عصره.

تنتمي أولى مسرحيات إبسن إلى العصر الرومانسي، وتلي الرومانسية مرحلة يصعب تسميتها: ولا يمكن أن نطلق عليها «المذهب الطبيعي» أو «الطبيعية» فإن التعبير لا يتفق مع أعمال إبسن. وربما كان من الأفضل أن نتحدث هنا عن إيجابية «علمية» واجتماعية ترتبط بأسلوب أدبي واقعي تماماً. ويعد الرائد الفكري للكتاب السكندنافيين «الراديكاليين» (ومن أشهرهم دون شك إبسن) هو الناقد الدنماركي جورج براند. ولكن ما لبثت مرحلة هذا الأدب الإيجابي «الراديكالي» أن انهارت بسرعة. فالجمهور يضيّق سريعاً - على ما يبدو - بهذا النوع الذي «يطرح المشكلات للمناقشة» (كما ذكر براند). ومرة ثانية، يحيد إبسن عن التزامه الاجتماعي. ويتحول مرة أخرى إلى الدراسة المحايدة للضمير الانساني فيقدم «أدباً نفسياً» أو تحليلاً نفسياً. وحين نتحدث عن هذه الفترة واتجاهاتها في فرنسا نذكر الرمزية: وهنا أيضاً لا تتفق التسمية المستخدمة في فرنسا مع إنتاج إبسن حيث أنه كان يستخدم ببراعة فن الإيحاء البصري والرمز، حتى في الفترة التي قدم فيها المسرحيات «الاجتماعية» حين كتب بيت الدمية والأشباح. ولم يقدم إبسن - كما فعل بعض معاصريه السكندنافيين مسرحيات تنتمي إلى الرومانسية

الحديثة، واهتم بصفة خاصة بالتحليل النفسي. وقد سبق أحياناً في تقديم التحليل النفسي بمفهومه الحديث ثم أخذ مسرحه يتجه شيئاً فشيئاً لأن يصبح شخصياً وداخلياً وفي نهاية حياته الأدبية كان إبسن يسرد أسراره - من خلال مؤلفاته - بصورة متأنقة. إن الرومانسية القومية في النرويج لا ترتبط بالتقليد

«السحري» للرومانسية الألمانية (التي يمثلها في اسكندينايا الدنماركي أوهلنشليجر). لكنها تسير في نفس اتجاه الأبحاث التي قام بها الأخوة جريم ثم فيما بعد برنتانو (وأبرز ممثلي هذا الاتجاه في اسكندينايا هو الدنماركي ن. س. ف. جرونفج). وهم يقومون بإحياء وإعارة نشر الحكايات التاريخية القديمة للنرويج وأيسلندا والأساطير الشعرية في القرون الوسطى (وقد نشر لاندستاد منها مجموعة ممتازة درسها إبسن عن قرب) والحكايات والأساطير التي كان القدماء يروونها في أمسياتهم (وقد نشر كل من أسبيجورنسون وموو الأساطير الشعبية النرويجية عام ١٨٤١ تبعتها حكايات الهولدر والأساطير الشعبية عام ١٨٤٥ إلى ١٨٤٨. وقد كان إبسن ملماً بهذه الحكايات كما يبدو من خلال بيرجنت. وعلى أي حال، فقد جاب الجبال على قدميه لمدة أسابيع لكي يتمكن من جمع الوثائق الفولكلورية.

كانت مسرحيات إبسن «الوطنية» تشكل العنصر الجاد في مسرحي برجن ثم كريستيانا. وكان إبسن يقوم بعمل البروفات للمسرحيات الهزلية الخفيفة لسكريب وبييار وميلسفيل وزملائهم

وكذلك تلاميذهم الدغاركيين ج. ل. هيرج وأفرسكو وآخرين؛ وكان إبسن يستشهد وقتئذ بصفة خاصة بهيرج لأن هذا الأستاذ الجامعي كان لا يكتفي بعرض مسرحياته الصغيرة المسلية (كذبة أبريل والناقد والحيوان الصغير) ولكنه أصبح الرائد الفكري للفن الجمالي في عصره. وقد كان السبب في إقناع إبسن بصفة خاصة بمذهب هيغل، بحيث أصبح إبسن يؤيد زملاءه أو يدينهم باسم نظرية هيغل الجمالية حين كان يتولى النقد في إحدى الصحف الطلابية. كذلك فإن مسرحيات سكريب التاريخية كانت تقدم على مسرحي برجن وكريستيانا. وقد استفاد إبسن، في أولى مؤلفاته، من سكريب أكثر مما استفاد من شكسبير أو شيللر.

إن إبسن لم يكن - على ما يبدو - يتقبل عن طيب خاطر أن تلزمه اللجنة الإدارية للمسرح بالآ يكتب سوى مسرحيات تستند إلى التقاليد الوطنية والشعبية النرويجية. وفوق هذا، كان عليه أن يرضي مطالب جمهور لم يصقل بعد. لكن إبسن كان - رغم هذا - ينجح في معالجة موضوعات تهمه شخصياً. كان يراقب باهتمام بالغ المجتمع المحيط به. ويمكن أن نكتشف - وراء اللوحات التي استوحاها من وقائع العصور الوسطى - إنساناً شغلته مشكلات معاصريه وصراعاتهم. وقد كانت الشخصيات النسائية هي التي تجذب انتباهه بصفة خاصة.

ونجد في كاتيلينا، أولى مسرحيات إبسن، إمرأتين تحيطان

بالبطل الروماني؛ إن أوريللا تختلف تماماً عن فوريا. أوريللا تتميز بالحنان والوفاء، وهي على استعداد لتحمل أي شيء لخدمة الرجل الذي تحبه، كما أنها تجسّد مسبقاً لسولفيج وأنياس زوجة براند. أما فوريا، فهي لا تحيا سوى للحقد والانتقام وهي تصوير مسبق لـ «سيدات السخط» في الثمانينات. أما في مسرحية مناضلي هلجلاند» فإن كل من داني وهجورديس تستأثر باهتمامنا. داني تمثل الزوجة التقليدية التي تخضع لزوجها وتحبه بالطبع، لكنها على هامش حياته العملية النشيطة، وهو بدوره لا يشركها مطلقاً في مشاريعه. أما هجورديس فهي على العكس إنسانة مكافحة، مناضلة وستكون بجوار حبيبها رفيقة لكفاحه. إن الزواج بالنسبة لها ليس مجرد وحدة الجسد والأحاسيس ولكنه أيضاً مشاركة في المعتقدات والجهود والأمال. وتتميز داني بصفة خاصة بالفضائل السلبية فهي تتحمل أكثر مما تتصرف. أما هجورديس فهي تثير القلق لميلها للعنف بقدر ما تثير الإعجاب لشجاعته.

إنها امرأة مدمرة وهي الأولى في سلسلة النساء اللاتي سيقدمهن إيسن، وتليها ريبكا ويست وهيدا جابلر. أما مارجيت في مأدبة سولويج فهي شخصية جذابة. صدمتها الحياة. وكانت أول قصة حب لها فاشلة. وهي تبدأ سلسلة النساء اللاتي لا حول لهن ولا قوة مثل مدام ليند ومام ألفينج وإيللا زوجة أخ ج.ج. بوركمان وإيلليدا سيدة البحر. وقد أعاد ستريندبرج

بنفسه تقديم هذه الشخصية في إحدى مسرحياته الأولى التي خصصها لمشكلة الزواج، وهي شخصية زوجة سير بنجت.

ينبغي أن نخصص مكاناً متميزاً لمسرحية «الطامعون في العرش» التي تحتتم مجموعة المسرحيات التاريخية وربما كانت بداية مجموعة الأعمال الرائدة. وقد كف إيسن هنا عن تطبيق أسلوب سكريب المتميز وسعى لمنافسة شكسبير. وقد اكتشف بصفة خاصة فكرتين أساسيتين: الأولى هي تحليل الشك الذي يدمر شخصية ما. والثانية هي أنشودة القدر التي تحقق النصر لأحد الطامعين في العرش - وهو منافس الملك الحاكم - الذي يؤمن بأنه مكلف برسالة يجب أن يؤديها، ويتميز بالمهارة لكنه متشكك لا يستطيع أن يبلور فكرة الملك في ضميره وتصرفاته.

يشير إيسن - أو بمعنى أصح يحاكي - في مسرحيتين أو ثلاث من مسرحياته حكايات الشمال القديمة. ويهتم بصفة خاصة بالأساطير الغنائية الراقصة التي تدور في جو من السحر والخيال وتتركز كلها حول نفس الفكرة: مجموعة من البشر تضل الطريق في الغابة، ويدعوهم الجن (الإلف) إلى الانضمام إليهم؛ أو مسافرون تائهون ألقى القبض عليهم وسجنوا في مغارة يحكمها ملك العمالقة؛ أو أحد الأشخاص المتهورين يمر على جسر فتجذبه الموسيقى الساحرة نحو الأعماق التي تسكنها حور البحر. وأحياناً تشكل هذه الأغاني الراقصة تركيب الحركة المسرحية كما في مسرحية أولاف ليلجكرانس، وأحياناً، كما في مسرحية مادبة سولھوج.

وتساعدنا على تفهم فكر الكاتب. وهكذا نرى الخطوط الأولى للتكنيك المسرحي الراقي تتحدد مع أول تعبير للرمزية عند إبسن. ويفسر إبسن هذا التعارض بين الرجل والجن على طريقته. إن بعض شخصياته التي تتميز باللامبالاة وعدم القدرة على الخضوع لمتطلبات الإلتزان لا تشعر بأنها تتصرف بحرية إلا إذا تخلصت من الضغوط الاجتماعية. وهي لا تقبل أن تكون موضع شبهة فترفض مثلاً - كما فعل أولاف ليجيكرانس - الاقتراح الذي عرض عليها بعقد «زواج مصلحة» مربح للغاية. وهي تمثل «نموذج الجن» لذا فهي تثير عطف إبسن. وهي كائنات هشة، حاملة، سريعة التأثر وسط عالم من البشر. ولكن ربما كان يراودها الأمل في المستقبل. ونلتقي فيما بعد، في مسرحيات إبسن، بنوعيات الجن وعلى سبيل المثال أوسفالد آلفينج (وهذا الاسم يعني أحد أبناء الإلف)، وروسمر أوسيدة البحر وهي إحدى حوريات البحر... وهذا يعني في الواقع أن إبسن بدأ يفكر في المجتمع الحديث منذ ١٨٥٧ حين كتب مسرحيات في قالب تاريخي. وأن بعض هذه المسرحيات «الحديثة» تذكرنا بالأساطير الغنائية الراقصة في القرون الوسطى.

من قبيل الخطأ أن نظن أن إبسن تعرض لتغير مفاجيء وأنه انتقل من المسرح التاريخي الرومانسي الشعري إلى المسرح الاجتماعي الثري الحديث. فالأمر ليس بهذه البساطة. فإن إبسن استخدم، في أول الأمر، في مسرحياته التاريخية، الشعر

تارة (كاتيلينا مثلاً) والنثر تارة أخرى (مناضلو هلمجلاند التي يحاكي فيها أسلوب الحكايات التاريخية في الأدب السكندينيافي القديم والطامعون في العرش). ويقوم إبسن - على غرار المسرح الشعبي - باستخدام النثر تارة ومقتطفات من الأغاني الشعرية تارة أخرى (أولاف ليلجكرانس ومأدبة سوهوج). ومن جهة أخرى، فإن هناك ثلاثة عشر عاماً تفصل بين آخر مسرحية تاريخية كبيرة : الطامعون في العرش (١٨٦٤) وأول مسرحية «اجتماعية» كبيرة: دعائم المجتمع (١٨٧٧). ثلاثة عشر عاماً قضاها إبسن يبحث ويتلمس الطريق وربما حدث له أن ابتعد عن المسرح التقليدي كما فعل في مقالاته النقدية. وقد صاغ إحدى هذه المقالات في صورة حكاية تحت إسم براند ثم تحولت إلى مسرحية شعرية في عام ١٨٦٥. أما بيرجيت - التي قدمها في عام ١٨٦٧ - فقد أتاحت له أن يقوم بواجبه تجاه مواطنيه وأن يرضي أنصار الرومانسية المتدفقة رغم أنها تنطوي على مغالطة تاريخية. ثم حاول إبسن أن يجد أسلوباً كوميدياً في إطار حديث: وقد كتب أولى مسرحياته لإتحاد الشباب بالنثر (١٨٦٩). أما الثانية كوميديا الحب فقد نظمها بالشعر وعرضت للمرة الأولى عام ١٨٧٣ في حين كان إبسن قد انتهى منها عام ١٨٦٥.

تأتي هذه التجارب في مجال التكنيك المسرحي في الوقت الذي أعد فيه إبسن تقييماً شاملاً لجميع القيم في ضميره.

وتخلص إيسن بصعوبة من آثار الرومانسية المتبقية. وكان - دون أدنى شك - وطنياً مخلصاً. فلم تكن الرومانسية بالنسبة إليه موسيقى وشعراً بقدر ما كانت تحركاً وإرادة. إذ وضعت الوطنية السكندينية موضع الاختبار عام ١٨٦٤. فقد هاجم الدنمارك عدو يفوقها قوة هو بروسيا، وإننا لتساءل - رغم التصريحات الصاخبة المؤيدة لسكندينيا والمؤتمرات الطلابية والطواف بالمشاعل والأناشيد الحماسية - من الذي هب لنجدة دولة شقيقة؟ وكيف عبر التضامن بين الدول السكندينية عن نفسه؟ فقد اكتفت حكومتا السويد والنرويج بصياغة احتجاج بلا فاعلية. وتطوع بعض النرويجيين في الجيش الدنماركي. وكان إيسن نفسه يحس بالخجل لوقوفه مكتوف اليدين. لكن هزيمة الدنمارك تركت في نفسه أثراً عميقاً:

«في اللحظة التي وصلت فيها إلى كوبنهاجن سقطت ذبول. شاهدت جيوم الأول يدخل برلين متصراً بما غنم وسلب. وخلال هذه الأيام، كان براند كالجنين يكبر (وينمو) في داخلي. وحين وطأت قدمي إيطاليا، كانت عملية التوحيد توشك على الإنتهاء بفضل روح التضحية التي كانت تملأ كل فرد في حين كانوا في بلادنا...!».

(١٦، ٣١٧)

بعد الهزيمة الدنماركية، كانت الرومانسية السكندينية تشبه ألبوم صور تافهاً للأطفال، وكانت الخطب الحماسية لا تتضمن

سوى أيديولوجية لا معنى لها. وراح إيسن يبحث عن نقطة ارتكاز لكي يستطيع أن يتماسك؛ واكتشف وجودها في فلسفة كيركجارد فيلسوف «الرسالة» (التي يكلف الإنسان بها) و«الكل أولاً شيء» التي قرأها إيسن بشغف من قبل في مدينة جريمستاد وتركت في نفسه أثراً مطلقاً.

كان كيركجارد قد حلل ظاهرة «الرومانسية» في بحثه عن مفهوم السخرية. وفي حين كان الرومانسيون الألمان - متجاهلين للناحية الجمالية - يجعلون البحث الأخلاقي في المرتبة الأولى، ويميلون إلى الخلط بين «مذهب الجمال» و«المذهب الجميل»، جاء كيركجارد ليقب الأوضاع. كان كيركجارد يعتقد أن الإنسان يمكنه أن يتخلى - على مدار حياته - عن الناحية الجمالية (المستوى الأدنى) وأن يرتفع إلى المستوى المعنوي (الروحي) ثم - أحياناً - إلى المستوى الديني. يأتي إذاً في المستوى الأدنى الإنسان العاثر والبهيمي والدون جوان الذي لا يضيع لحظة دون الاستفادة منها ولا يتحكم في الوقت ولا ينجح في. أن يحقق لذاته التوافق الأصيل. أما الإنسان الذي يصل إلى المرحلة الروحية (مثل المعاون والتر، الموظف المحترم، المتزوج ورب الأسرة في رواية كيركجارد)، فهو يحمل المسؤولية الكاملة لوجوده كفرد بالإضافة إلى مسؤولية العائلة المحيطة به. وقد كان لكيركجارد الفضل في مساعدة إيسن على إدراك ذاته بقدر إيمانه هو بقيمة الفرد الذي يحمل الحقيقة في داخله والذي تلمي عليه

موهبة تصرفاته، في مواجهة الجموع المخطئة متزعزعة الشخصية. وقد كان كيركجارد هو الذي أسقط هذه الصيغة التي تتقدم على عدو الشعب:

«إن التعدد هو نفي الحقيقة»

يعد كيركجارد بصفة خاصة مفكراً دينياً. لكن مخطط فلسفته يمكن أن يتحول بسهولة إلى العلمانية. وهكذا كان إِبسن - بانحصاره في المجال الدنيوي - يستفيد من الدروس التي استخلصها من كيركجارد. وقد اعترف إِبسن في كوميديا الحب (١٨٦٢) بأنه أخطأ حين ظلّ خاضعاً للفن الجمالي، وكما نجد دون جوان هو النموذج المقابل للمعاون والتي عند كيركجارد، نجد أن الشاعر فولك - الذي يمثل إِبسن على ما يبدو - في كوميديا الحب هو النموذج المقابل لستراماند وجوللستاد اللذين يمثلان المستوى الروحي ويتسمان بالسخافة بل ويشيران الفئور بعض الشيء إلا أنهما أحياناً يبعثان على التأثر. إن فولك لم ينجح في أن يتخطى مرحلة الحب لكي يتوصل إلى مرحلة الخطبة والزواج. لم يستطع أن يتغلب على التناقض بين متطلبات الحياة العملية والعائلية وموهبة الشاعر المتأصلة فيه. وتبدو العلاقات متعسرة - إن لم تكن مستحيلة - بين فولك ومحبته سفانهيلد. ويجد الشاعر الموهوب نفسه وقد حكم عليه بنوع من العزلة. إن فولك هو النموذج المسبق لبراند ثم لستوكمان عدو الشعب.

وتعتبر مسرحيتا براند وبريجيشت لوحة فنية مزدوجة. بدأ

إبسن يغفل متطلبات المسرح وتقاليده. وكف عن الكتابة بناء على مواصفات تفرض عليه. وفر قاذفاً بسمه. راح يصرخ في وجه المجتمع الرومجي والجماهير بوجه عام بكل المساوىء التي ينسبها إليهم: بفتورهم، بخمولهم، بروح التنحي التي تسيطر عليهم في كل مرة تطلب منهم التضحية أو حتى مجرد التصرف. وفي هذه المرة، جرؤ على أن يعبر عن نفسه. وقد رأى بعض النقاد في شخصية براند صورة لسورين كيركجارد. أما إبسن فقد حرص على أن يوضح: «براند هو أنا في أحسن حالتي». (١٦، ٣١٨). وأضاف: «وطبيعي جداً أن يخلف بيرجنت براند». وفي الوقت الذي كان فن التصوير يخطو أولى خطواته، كان إبسن يرى في براند وبيرجنت صورة ونجاتيف لنفس الفيلم. وهذا يعني أن بيرجنت هو صورة كاريكاتيرية لإبسن حين كان يترك العنان للامبالاة وخياله المتدفع. أو أن براند يمثل المظهر المتصلب، المبالغ فيه للفرد الذي يصل إلى الذروة في تحقيق مواهبه وأداء رسالته. ومن جهة أخرى، يستنكر إبسن من خلال شخصية بيرجنت نوعاً من الانحراف لدى الفرد الذي أغدقت عليه الطبيعة في حين يسيء فهم المعنى الحقيقي لرسالته أو يرفض أن يعترف بها أو يقوم بتبديدها. وقد تم إعداد براند وبيرجنت في صورة مقالات نقدية أو رسائل هجاء موجهة إلى السكندنافيين. كان عليهم إذاً أن يجدوا أنفسهم في بعض الشخصيات وأن يشعروا بالندم على تبايهم وتبجحهم وأن

يفيقوا إلى مواطن الضعف عندهم وإلى إحساسهم الدائم بالزهو وأن يتخلصوا من رومانسياتهم السياسية.

«إن بيرجيت - من بين جميع الكتب التي ألفتها - هو الكتاب الذي سيجد القراء غير السكندنافيين صعوبة في فهمه. أليس من الضروري معرفة الطبيعة النرويجية معرفة وثيقة، والتعود على أدبنا وأسلوب تفكير الفلاحين عندنا، والإلمام بكل شيء عن النماذج والطبائع لدينا لتذوق هذه القصيدة؟»
(١٧، ٣٩٩).

هكذا نجد مسرحية براند أيضاً متأصلة في الطبيعة النرويجية وينبغي أن تكون قد أبحرت على سونيفجورد وقمت - مثل إيسن - بنزهات طويلة على قدميك في الوديان والهضاب المرتفعة لتضع المناظر المختلفة في إطارها الصحيح وتحسن تقييم التركيب الدرامي للمسرحية. ورغم هذا فإن عدداً من القراء أو المشاهدين - الذين لم يعرفوا بلاد إيسن ولم يعيشوا ربيع ١٨٦٤ المظلم - قد سحرتهم شخصيتا براند وبيرجيت. وربما أساءوا إدراك المفهوم الأول للمسرحية. لكنهم - على أي حال - كانوا يتوصلون إلى المفهوم الثاني الذي لا يرتبط بأية معطيات تاريخية أو جغرافية؛ ذلك المعنى الإنساني العريق لهاتين المسرحيتين الشعريتين. إن هذين العاملين لا يعتبران فقط مجرد وثائق تسجل خيبة الأمل التي أصابت المواطنين النرويجيين بعد تبدد غيوم الرومانسية والأحلام السكندنافية، بل هي أكثر من

ذلك بكثير. وإننا لا نحتاج إلى دراسة متعمقة لتاريخ ألمانيا في القرن السادس عشر أو إلى معرفة الخط الفكري لجوته في الفترة التي كتب فيها ستورم أونند درانج، من ناحية، أو للكلاسيكية، من ناحية أخرى، لكي نتعلق بقراءة فوست. إذ أن بيرجيت هو صورة لفوست ينتمي لبلاد الشمال. وإننا لنجد مفتاح جميع أعمال هنريك إبسن في مسرحيتي براند وبيرجيت.

واتسعت آفاق إبسن للمرة الأولى. فقد كانت المسرحيات الوطنية والكوميديّة التي قدمها حتى هذا الحين لا تهم سوى النرويجيين. وقد استوحى إبسن مسرحيتي براند وبيرجيت من الفشل الذي حاق بالخطط السكنديناوية. لكن هاتين المسرحيتين تتميزان بالثراء الفكري والرمزي الذي يثير اهتمام المتفرجين داخل النرويج وخارجها. إن ما استفاده إبسن بصفة خاصة من الدول الأوروبية الأخرى - عن طريق الدشمارك في أغلب الأحيان - خلال هذه المرحلة الأولى، هو طريقة التفكير والتعبير التي تتيح له تحليلاً أفضل ومعالجة مسرحية أفضل للمشاكل أو المواقف النرويجية والسكنديناوية. وبدأ إبسن - منذ هذا الحين - يخاطب العالم أجمع، واستخدم براند ليكون الموجه الذي يدلي بالنصح. وتشهد المسرحيتان اللتان شرع إبسن في إعدادهما في نفس الوقت، بعد انتهائه من بيرجيت - رغم الاختلاف الكبير بينهما - على الأمور التي بدأت تشغل إبسن وتستأثر بتفكيره: كتابة وتقديم الأدب المعاصر.

وانخذت مسرحية اتحاد الشباب (١٨٦٩) الكوميديّة النقدية إحدى المدن النرويجية الصغيرة إطاراً لها. وتدور الأحداث حول انتخاب بالبرلمان النرويجي والمؤامرات التي يجرها أحد الوصوليين الذي يتميز بالشراسة ويتحالف مع مختلف الأحزاب في المدينة، وفي نهاية الأمر يشعر الجميع بالكراهية تجاهه. ويقدم إيسن هذه المسرحية بالنثر كما أن الشخصيات ترتدي الملابس الحديثة. وقد رفض أن يستفيد من مختلف الأساليب السهلة الركيكة فابتعد عن المناجاة أو المونولوج. أراد أن يقدم «شيئاً حقيقياً». بل إنه اعتبر نفسه يقوم بعملية تصوير.

(١٧، ٢٠٤).

أما إمبراطور وجاليلي فقد كلفت إيسن جهوداً مضنية. ولم ينته منها إلا عام ١٨٧٣. لم يكن يهدف لتحقيق النجاح على خشبة المسرح. فقد كان يكتب نوعاً من المسرحيات يصعب عرضها (كان المفروض أن تكون مسرحية إمبراطور وجاليلي ثلاثية ولكنها أعدت كلوحة فنية مزدوجة)؛ أراد الشاعر هنا التعبير عن أفكاره الداخلية: «لقد نقلت في كتابي هذا جانباً من حياتي الفكرية. فكل ما أصفه أحسست به أنا نفسي،» (بلسان كوت، ١، ٤٩). وكان لا يعود - إلا ظاهرياً - لكتابة المسرح التاريخي بالنثر. وكان يقول لصديقه، الناقد الإنجليزي إدموند جوس: «إن الموضوع التاريخي الذي نختاره، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتطور عصرنا، يفوق تصورنا». كانت المسرحية تعكس

الصراعات التي كانت تتنازع ضمير إيسن نفسه. لم يكن ذلك المؤلف المسرحي يتشكك في رسالته بقدر ما كان يتشكك فيها عام ١٨٦٠، لكنه كان يريد أن يتصرف بقلمه وأن يحدث تغييراً في العالم المعاصر، والمجتمع الذي يحيط به، عن طريق الإيجاءات التي تتضمنها أعماله، وأن يتخلص - رغم كونه شاعراً - من الفلك الجمالي ليصل إلى المستوى الروحي. ولكن ما هو الأساس الذي ينبغي أن يستند إليه؟ ما هي القضية، ما هو المطلق الذي يمكن لبراند الجديد أن يوجه إليهما نشاطه التثقيفي الخلاق؟ كان يخيل لإيسن أن العالم أجمع يسعى معه للتوصل إلى الإيمان بقيمة ما. كان المجتمع يتعرض لتغير سريع وكان السلوك القديم يتراجع أمام أسلوب الحياة الجديدة الذي ارتبط بظهور المجتمع الصناعي. كانت الديانة المسيحية تقاوم تقدم الوضعية والعلموية. لذا لم يكن إيسن يكتفي بأن يرسم الشخصية الرئيسية في مسرحيته - جوليان المرتد - بصورة محددة لكنه كان يريد - بالإضافة إلى ذلك - إبراز الظروف الفكرية والاجتماعية التي كانت تتصارع فيها الإمبراطورية الرومانية وقت التحول المسيحي الكبير. وإذا كانت التناقضات الداخلية لدى بطل المسرحية قد ساعدت إيسن على تحليل صراعه الخاص، فقد كان يبدو للشاعر أنه يساعد مجتمعه آنذاك على إيجاد حل لمشاكله وتحديدها بصورة أفضل عن طريق وصف العالم القديم وتناقضاته. إذ أن إيسن لم يكن ينظر

إلى رؤية هيجل الخاصة بالامبراطورية الثالثة وبذلك التوافق الجريء بين رؤية الهيلينيين والجليليين كنوع من الخيال الجميل أو من الخلق الجمالي. وكان يتطلع بصدق - على مشارف عام ١٨٧٠ حيث كان يعيش في درسد - إلى تحول إنساني كبير وكان يريد أن يساعد معاصريه على استيعابه وتفهمه.

كان إبسن يرى في الواقع أن كل شيء ممكن في ظل أوروبا التي تتطور بصورة سريعة. كانت الواجهة الهشة البراقة للإمبراطورية الثانية قد انهارت لتوها في فرنسا؛ أما ألمانيا الجديدة فقد كانت تثير القلق وهي تتقمص شخصية بسمارك الطاغية. أما الإيطاليون فكانوا ينتهزون الفرص لكي يستقروا في روما، مقر البابا، تلك الأرض التي تتميز بالحفاوة والتي قدرها إبسن حق قدرها. ويعتقد بريان داون، أحد النقاد الإنجليز، أن كلتر كامف التي تدور مشاهدتها الأولى في عام ١٨٦٢ قد تركت آثارها على مسرحية إمبراطور وجاليلي. ألا يمثل بسمارك والرايخ الثاني في مواجهتهم للبابا، الذي نزعته منه أملاكه، لكنه ظل قوياً متمكناً داخل مملكته الروحية، ترجمة حديثة للنزاع بين سيزار وجاليلي؟ كان إبسن يحلم بأن يرى الدولة بمفهومها الحديث تنهار وهكذا تتأكد الحرية ويتألق الفرد في شكل جديد من أشكال المجتمع الإنساني. وقد كان هذا دون شك هو الأمل الذي كان يحنثني خلف الإمبراطورية الرمزية الثالثة التي تنبأ بها الساحر ماكسيموس.

كتب إيسن إمبراطور وجاليلي من ألمانيا. وقد استند بصفة خاصة إلى أعمال المؤرخين وفقهاء اللغة الألمان لإعادة تصوير المجتمع الذي كان يحيط بجولييان. وتحملنا تلك الخطوة التي خطاها إيسن بتفكيره إلى أن نتذكر هيجل حين اقترح الإمبراطورية الثالثة المثالية، ذلك التركيب الذي ينبغي أن يخلق فكرة الإمبراطورية الرومانية ونقيضتها التي تتمثل في مملكة الله، وأن يستوعبها ويتفوق عليها. لكننا يجب أن نعتبر هيجل فيلسوفاً متفائلاً حيث أنه يبذل جهده دائماً لتبرير البناء التاريخي وجعله يتفق مع العقل والمنطق. وفي هذا الحين، يتعرف إيسن على فيلسوف ألماني آخر - شديد التشاؤم هذه المرة - هو إدوارد فون هارتمان مؤلف فلسفة اللاوعي كما يتعرف على فلسفة شوبنهاور. وسيظهر تأثير هاتين الفلسفتين على أعمال إيسن فيما بعد؛ وسنكتشفه حين نقرأ المسرحيات التي كتبها في آخر مراحل حياته.

وتتجه أنظار إيسن آنذاك إلى إنجلترا بتأثير الناقد براند؛ إلى ستيوارت ميل وهيربرت سبنسر وتشارلز دارون. وقد قام براند نفسه بترجمة بحث عن حالة تبعية النساء وعن النفعية لستيوارت ميل. وقد قام كاتب آخر «ينتمي» للدانمارك هو ج.ب. جاكوبسن عالم النبات والروائي الذي ينتمي لمذهب الطبيعة هو الآخر بتوضيح أصل الأنواع للسكندنافيين. إن أحداً لا يستطيع أن يؤكد أن إيسن قرأ أعماله كاملة. لكن

الأحاديث والإطلاع الدائم على الصحف السكندرية جعلت هؤلاء الكتاب مألوفين لديه ومن بينهم مؤلفو جينمبرود (جيل «الثغرة» من تتلمذوا في مذهب الطبيعة على أيدي جورج براند). ويبدو الفارق شاسعاً بين مسرحية إمبراطور وجاليلي والمسرحيات التالية: دعائم المجتمع ومنزل دمية والأشباح حيث يعود من جديد إلى رتبة الحياة اليومية. وتختفي من الأفق النظريات الميتافيزيقية التجريدية والتفسير الروحاني للتاريخ. وها نحن نجد أنفسنا في النرويج خلال القرن التاسع عشر. ويحوي هذا العمل دراسة ووصفاً دقيقاً للبيئة النرويجية، لكن الوقائع والأحداث لا تتخذ طابعاً محلياً بحثاً كما في مسرحية إتحاد الشباب. فلم يعد من الضروري أن يكون القارئ أو المتفرج اسكندريافياً ليتوصل إلى المعنى المباشر للعمل كما كان الحال في مسرحيتي براند وبيرجيت. ومنذ هذا الحين، بدأ إيسن يعمل وقد توثقت علاقته ببراند. لم تعد العلاقة بينهما من جانب واحد. وهكذا أصبح براند يجد في مسرحيات إيسن مصدراً لوجيه في حين صار إيسن يشارك - إذا لزم الأمر - في المجلة التي يتولى براند نشرها.



المسرح الاجتماعي:

هكذا، اتسع الأفق شيئاً فشيئاً: لقد كانت المسرحيات التي كتبها في برجن تخاطب جمهوراً برجوازيّاً وطنياً رومانسياً يهتم

بصفة خاصة بماضي النرويج ومستقبلها. فقد اجتذبت مسرحيتا براند وبيرجين العالم السكندنافي بأكمله. أما إمبراطور وجاليلي فكانت تعبر عن أطماع كبيرة ولكن إيسن كان يكتب بأسلوب مستتر بعض الشيء بحيث يتعذر على الجماهير فهمه. منذ هذا الحين، بدأ إيسن يقدم مسرحيات حديثة تعالج موضوعات تهم الجمهور المثقف في كافة أنحاء أوروبا حتى إذا كانت الأحداث تدور دائماً في النرويج أو إذا كانت الشخصيات نرويجية تماماً.

كانت مسرحيتا براند وبيرجين تدفعان المواطنين السكندنافيين في واقع الأمر إلى التحرك أو على الأقل تثيران فيهما تأنيب الضمير. كانتا بمثابة المرأة التي يقدمها لهم إيسن. أما أولى المسرحيات الحديثة لإيسن، فهي تسعى إلى تجديد المجتمع، على الأقل بصورة غير مباشرة، وبطريقة تدريجية، عن طريق اقتراح إصلاحات ملموسة. لكنها كانت تبعث الضيق في نفس المتفرج. أراد إيسن أن يرغم مواطنيه على أن يفكروا، وألا يتقبلوا بصورة سلبية أي موقف غامض أو أي ظلم يحق ببعض الفئات، وبعبارة أخرى كل ما يثير الثورة والسخط. ومن جهة أخرى، فإن إيسن قد أثبت طوال حياته مدى إخلاصه وجديته. ففيما يتعلق بمفاهيمه المتعلقة بالمرأة، تدخل بنفسه - أثناء وجوده بإيطاليا - لكي تقبل المرأة في مكتب النادي السكندنافي ولكي تخصص وظيفة أمين مكتبة لامرأة. وقد

اشترك مع الكاتب المسرحي بج. بجورنسون والروائيين جوناس لي وكيلاند وهم من أهم الراديكاليين (الأحرار المتطرفين) السكندنافيين في تقديم اقتراح بإدخال نظام الإشتراك المالي القاصر على الزوجين في قانون الزواج. وقد قام بكل هذا في الوقت الذي كان يجري فيه إعداد مسرحية منزل دمية وكتابتها. الأمر الذي يدل على أن الخلق الأدبي بالنسبة إليه يعد شكلاً من أشكال العمل.

كان إيسن يرغب في أن يتعرف المتفرجون على أعماله في الإطار الذي حدده. والواقع أنه كان يبدو أن كلاً من هذه الأعمال تحمل نواة العمل التالي. كان إيسن يخصص في كل منها بعض المشاهد لوضع موضوع المسرحية التالية موضع التجربة. ولتأخذ - على سبيل المثال - المسرحيات الإجتماعية الثلاث: دعائم المجتمع ومنزل دمية والأشباح. إن أول هذه المسرحيات تعد نسخة ثانية من منظر معروف وطريف، هو وصف المدينة الصغيرة (في كوميديا اتحاد الشباب) بمن فيها من شخصيات بارزة وما فيها من أحزاب ومكائد انتخابية.

إن مسرحية دعائم المجتمع يمكن أن تحتذب جمهوراً واسعاً هو جمهور أوروبا كلها، في حين أن مسرحية اتحاد الشباب بتلميحاتها وآفاقها المحددة لا يمكن أن تمتع سوى النرويجيين. لقد استغرقت هذه المسرحية وقتاً طويلاً لكي تبلور في ذهن إيسن. والواقع أن إيسن قرر في عام ١٨٧٠ أن يعود إلى كتابة

المسرح الكوميدي. واختار إطاراً لمسرحيته مدينة ساحلية صغيرة (ربما كانت هي نفسها التي وصفها في اتحاد الشباب والتي سيصفها في عدو الشعب). إن سكان هذه المدينة تطحنهم الحياة الروتينية من جهة، والآراء المتعصبة المحافظة من جهة أخرى. ويضطرب أمن هذه المدينة حين يعود أحد مواطنيها الذي عاش لفترة طويلة حياة غريبة خارج بلاده - وخاصة في أميركا - وها هو مشهد المدينة التي ولد فيها يدهشه ويبعث في نفسه الأسى. ويحملنا هذا على التفكير في الذهول الذي أصاب هورون الطيب في روايات القرن الثامن عشر أو في الغضب الذي أصاب صياد أفريقيا حين أخذ ينظر دون رحمة إلى عالم الغانيات بعد أن أمضى بضعة شهور في حملة بالجزائر. لكن إيسن يشعر بالتردد إزاء اختيار أحد اتجاهين: فإما أن يلح على فكرة الاختلاف بين عالم الرجال المضطرب المدعي في تلك المدينة الصغيرة من جهة، ومجتمع النساء الغارق في الخجل والاحترام الوهمي للتقاليد، لكنه أكثر جاذبية من جهة أخرى؛ وإما أن يقدم - على العكس - نقداً للإتجارين الذين يحتكرون جميع موارد البلاد ولا يفكرون سوى في تنمية ثرواتهم الخاصة ويفرضون أنفسهم رغم هذا كأصحاب فضل على شعبهم و«كدعائم مجتمعاتهم» وكأنصار للعامل والمسكين واليتيم وكمدافعين عن النظام الاجتماعي. وبعد أن تردد إيسن طويلاً، اختار الحل الثاني. تلاشت غزلية المدينة الصغيرة وأصبحت «الكوميديا» رسالة نقد. واستنكر

إيسن بشدة النظام ممثلاً في شخصية القنصل برنك. وركز اهتمامه على الوصف التقدي للمدينة الصغيرة التي أصبح أصحاب النفوذ فيها من الطغاة المستبدين. أما التعارض بين عالم الرجال وعالم النساء فقد أتى في المقام الثاني. ورغم هذا اتخذ الاتجاه النسائي للمسرحية مظهراً ملموساً، وها هي لونا هيسيل تبهر المتفرج بشخصيتها، وقد تصور إيسن في بادئ الأمر أن زعيم النزويجيين العائد إلى بلاده سيكون رجلاً أو بالتحديد ضابطاً بحرياً. ولكنه عاد خلال الصياغة النهائية للمسرحية فجعل امرأة تحمل محل ذلك البحار، عانس جذابة كانت مخطوبة من قبل للقنصل برنيك ولكنه تركها من أجل صفقة زواج. ويقدمها إيسن في صورة مثالية: فهي مصلحة للأخطاء، وهي تشبه الفرسان ولكن في زي امرأة. وجدير بالذكر، أن إيسن لم يخترع هذه الشخصية فهي تتكرر في جميع مسرحياته.

رسم إيسن شخصية لونا هيسيل من وحي صورة آستا هانستن، تلك المرأة المناضلة، العانس، التي اشتهرت في كريستيانا، فقد كانت تجوب المدينة مرتدية الحذاء البوت (السوقاء) والسوط (الكرباج) في يدها، فقد كانت مضطرة لطرد جماعات الشباب المتسكع التي كانت تلتف حولها بمجرد ظهورها في الطريق. كذلك فإننا نجد لونا هيسيل حين وصلت إلى المدينة تتخذ نفس هذا المظهر الغريب بحيث ظن أصدقاء برنيك أنها إحدى فارسات السيرك. كانت آستا هانستن قد نظمت في

أمريكا والنرويج عدة مؤتمرات خاصة بالمصير التعس للمرأة والإحتجاج على التعسف الذي يسود مجتمعاً نسياً يضطهده الرجال. ومن هنا نتبين أن إبسن قد سخر قلمه لخدمة القضية النسائية التي خدمتها من قبل في النرويج كاميلا كوليت الروائية وكاتبة المقالات التي كانت صديقة لإبسن وزوجته

وتأتي «مشكلة المرأة» في المقام الأول في مسرحية منزل دمية. وسنقوم فيما بعد بدراسة الشخصية البراقة التي رسمها إبسن لنورا. فهي، دون شك، التي تؤثر بصفة خاصة على المتفرج. إلا أن الدكتور رانك كذلك يثير الشفقة والعطف فهو مصاب بمرض وراثي مزمن وهو يعرف مصيره جيداً ويتقبله بعقل وطمأنينة، وهكذا يمهّد إبسن لأعماله التالية. فسنجد في المقام الأول معالجة أكثر استفادة لموضوع الوراثة الطبيعية والميراث الروحي الذي يأتي من الوالدين والأجداد في مسرحية الأشباح. لكن إبسن ظل يضع مصالح المرأة نصب عينيه في جميع أعماله التالية؛ فقد ظهر انشغاله بقضايا المرأة كذلك في مسرحية الأشباح. ها هي مدام آلفينج تحاول أن تناضل ضد مصيرها التعس. إن أسباب تعاستها ودوافع خطيئتها الشخصية بالطبع متعددة ومعقدة. لكنها كانت تستطيع أن تجد طريقها إذا لم يكن المجتمع قد وقف حائلاً بينها وبين تحقيق مشاريعها، أو إذا كانت في شبابه قد تمكنت من الزواج من الإنسان الذي أحبه. كما

كان يمكن أن تتخلص من العار الذي لحق بها لارتباطها بالفينج إذا لم يكن ما يسمى «بزواج العقل» قد أصبح جزءاً من أخلاقيات المجتمع وإذا لم يكن والداها قد تهيأت لهما كافة التسهيلات ليفرضوا على هذه المخلوقة الشابة الظريفة زوجاً يكبرها سنّاً بكثير كما أنه فاسد الأخلاق، عديم الذمة. إن هذا الإنشغال بوضع المرأة - الذي يعكس في مسرح إبسن منذ أولى مسرحياته وبخاصة في مناضلي هلجلاند - لن يختفى تماماً من ضمير الكاتب؛ وسيكون ملموساً حتى في آخر أعماله: سيدة البحر.

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، احتلت علوم الحياة مركز الصدارة. أصبح الطبيب وعالم الأحياء هما حكماء العالم الجديد. وأبرزت نظريات دارون قانون الوراثة. وأثبت الطبيعويون الفرنسيون - وخاصة زولا الذي لم يكن إبسن يميل إليه مطلقاً - أن الأدب يمكن أن يستغل نظريات الوراثة ويبرزها. وفي اسكندنافية حظيت «الدارونية» بتأييد ج. ب. جاكوبسن الذي اجتذب كذلك أحد الروائيين الدنماركيين المعروفين إلى بلاد التأملات القاتمة، بحيث أصبح من غير الممكن أن نقرأ روايته التي تكاد تكون سيرته الذاتية - أجيال بلا أمل (١٨٧٩) - دون أن نشعر بانقباض في قلوبنا. وقد كان لجورج براند فضل كبير على الفلسفة البيولوجية لداروين. وراح إبسن يبني نفسية شخصياته بصورة كبيرة على أساس السمات الطبيعية والخلقية التي تنتقل من جيل إلى جيل. هكذا،

نجد هلمر يشير إلى بعض المظاهر المؤسفة لطبائع نورا لكنه يلمس لها بدهائه، العذر مذكراً بإياها بأنها ابنة جديرة بحق. بوالدها، سواء فيما يتعلق بهذه النقطة أو غيرها.

وعلى أي حال، فإن الوراثة الخلقية (الأخلاقية) لا تنفصل عن الوراثة النفسية في نظر إيسن، إلى الحد الذي جعله يعتقد أن انتقال الأمراض الطبيعية من جيل إلى آخر ليس سوى دلالة ملموسة على المسؤولية الجنائية الجماعية - والعائلية بصفة خاصة - التي تنتقل بصورة تجعل خطأ الأجداد يشل حركة أبنائهم وأحفادهم. وهكذا نجد إيسن - باستناده إلى النظريات التي تغطي بالإهتمام - يؤيد الفكرة اليونانية الخاصة بالمسؤولية الجماعية، والعائلية خاصة، ويضيف على نظرية الحتمية أو القدر - التي كانت أحد العوامل المحركة للتراجيديا اليونانية - صورة عصرية جديدة. وبعد مرور سنين طويلة على انتهاء إيسن من مرحلة المسرحيات «الإجتماعية» و«الراديكالية»، استمر إيسن في استخدام السمات الوراثة ليبني عليها مسرحياته. فهي مسرحية البطة المتوحشة، لا يشك هجالمار إكدال مطلقاً في العوامل الوراثة التي تحكم في هدفيج - ابنته المدعاة - وحين يعلم أن جريجز العجوز سيصاب بالعمى يدرك أن نظر الصغيرة هدفيج سيضعف يوماً بعد يوم.

ومن جهة أخرى، يظهر إيسن كشخصية تسعى لتحرير الفرد. وهو يشجب جميع القوى التي تتحالف من أجل المحافظة

على بقاء الدولة المستبدة والمجتمع المنافق. وهكذا يمكن تفسير عداته للكنيسة. إذ أن كنيسة الدولة تدافع بالضرورة عن النظام والقيم القائمة. وإننا لنجد الشخصيات المحافظة عند إيسن تتميز تلقائياً ببلادة التفكير والغباء، إن لم تكن تخفي - في نكتهم - مصالحها الشخصية وتلجأ إلى أقوى الحجج لإنجاز أعمالها. أما أكثر هذه الشخصيات مطابقة لهذا النموذج برؤيته المحدودة وكلماته المترفعة فهو القس ماندروز، أحد النماذج الحقيقية لرجل الكنيسة. كما أن إيسن لا يميل كذلك إلى أعضاء هيئة التدريس الذين يخدمون قضية المنافقين، على سبيل المثال رور لوند مدرس الثانوي في دعائم المجتمع أو كرول مدير الثانوي الذي يتميز بحدة الطبع في مسرحية روزمر سهولم.

وفي بعض الأحيان، يقف المجتمع كله في وجه الشخص الذي يدعي كذباً قول الحقيقة أو تطبيق العدالة. أخذ إيسن على عاتقه مسؤولية تجسيد الصورة المؤسفة التي يمكن أن يمثلها المتآمرون في دولة اسكندنافية. وقد رفضت ثلاثة مسارح وطنية أو ملكية في النرويج والسويد والدنمارك عرض مسرحية الأشباح. ولم يكن هناك سوى مسرح واحد من المسارح الخاصة الثانوية في استوكهولم هو الذي غامر بتقديم المسرحية للجمهور. وقد كتب إيسن مسرحية عدو الشعب انتقاماً من المكائد والدسائس التي ترمي إلى إبقاء الشعب في ظلمات الجهل. وقد أبرزت هذه المسرحية النقدية - أكثر من أي وقت مضى -

النزعة الفردية الشائرة للكاتب بل وربما قلنا «الاتجاهات
الفوضوية له».

نحو مسرح نفسي:

يبدو التناقض واضحاً بين عدو الشعب (١٨٨٢) والبطّة
المتوحشة (١٨٨٤). وقد أدرك إبسن نفسه هذا التناقض:

«إن هذه المسرحية تحتل مكانة خاصة في إنتاجي
المسرحي؛ وهي تبتعد عن أسلوب المعتاد من عدة نواحي
[...]. سيدرك النقاد هذا، وسيجدون مادة لعديد من المناقشات
والتأويلات المختلفة. وبالإضافة إلى ذلك، أعتقد أن البطّة
المتوحشة ستدفع بعض كتابنا المسرحيين إلى خوض مجالات
جديدة - الأمر الذي يبدو لي مطلوباً».

(على لسان كوت، ١، ١٥٣).

هل أحس إبسن أن الجمهور سيضيق سريعاً بهذا النوع
من المسرحيات الملتزمة التي ترغم كل متفرج على أن يحاسب
نفسه وضميره وعلى أن يتخلى عن مجتمع أصبح لا شعورياً مذنباً
في حق أفراد؟ على أي حال، فإن البطّة المتوحشة والأعمال
التي تلتها تهدف جميعاً - في تركيبها ومضمونها - إلى البحث
النفسي البحت. بل إنه يتعذر إيجاد أي «اتجاه» لها.
كما أن الأسلوب المسرحي نفسه تعرض للتغيير. إنه لا يقتصر
بالطبع على الحديث والحوار في مسرحية مثل دعائم المجتمع أو
منزل دمية أو خاصة عدو الشعب، فإن العوامل المرئية والرمز

تجعل فكر الكاتب أكثر قدرة على التعبير والابهار. ولكن فلنتأمل هذه العناوين: البطة المتوحشة ترتبط بعامل مرئي في المسرحية، كما أن هذا الطائر يعد رمزاً يلقي الضوء على نوايا الكاتب لكنه ضوء غير واضح. وعلى العكس فإن دعائم المجتمع لا ترتبط بأي نوع من الغموض، فقد اشتق إيسن عنوانه من إحدى الكلمات الجوهرية في النص. وهو يعبر، دون شك، عن شيء من التناقض إن لم يكن السخرية. لكنه يستعرض المضمون المنطقي للمسرحية. ويحس إيسن بالسعادة لمجرد التفكير في أن النقاد سيتساءلون فيما بينهم أثناء مشاهدة المسرحية، ولن يستطيعوا أن يتفقوا على الاجابات البسيطة الواضحة لكل سؤال. فهو يعتمد إثارة حيرة المتفرج، فيستدرجه إلى أعماق الأنا ويقدم له شخصيات يكتنفها الغموض وتثير الحيرة.

إن هنريك إيسن أراد -على ما يبدو- أن يعيد بصورة أو بأخرى إقرار التوازن. ومثلما ملّ من قبل التصوير التاريخي والخيال الفولكلوري اللذان فرضا عليه خلال فترة عمله في برجن فراح -لكي ينتقم- يكتب المشاهد الساخرة لعجوز دوفر في مسرحية بيرجينيت، فعل نفس الشيء حين أرغم نفسه على كتابة مسرحيات مثل دعائم المجتمع أو منزل دمية؟ ثم اتجه في المسرحيات التالية إتجهاً مناقضاً تماماً للموضوعات والقضايا التي عرضها خلال فترة المسرح «الراديكالي» و«الاجتماعي».

وإحقاقاً للحق فإن إيسن لم يسعَ من خلال كتابة روزمر

سهولم وهيدا جابلر أو حتى سيدة البحر إلى إبراز فكرة أو مناصرة قضية -حتى ولو كانت النهاية المفاجئة والمتكلفة بعض الشيء لسيدة البحر تدعو للحظة إلى الوقوع في هذا الخطأ -لكنه سعى بالأحرى إلى مزيد من التحليل العميق لبعض التطورات النفسية.

لقد كان اهتمام الجيل «الراديكالي» ينصب على علم الأحياء وقضايا المرأة والتحرر السياسي والفلسفي للفرد. لكننا ندرك جيداً -حين ندرس الفترة الأخيرة للمذهب الطبيعي الفرنسي وبداية الرمزية -أن الحياة النفسية أتت في المقام الأول وتلتها البيولوجيا. كما أن القارئ مثل المتفرج يتشوق إلى الغموض. ومن قبيل التناقض، انه في الوقت الذي أصبح فيه علم النفس علماً مستقلاً بذاته، وخاضعاً للعامل، وخضع للموازين والمقاييس، فإنه وجه الخيال نحو أعماق الضمير الانساني المجهولة. وهكذا دفعت الكتابات الخاصة بتكوين الشخصية وأمراضها، والتجارب الخاصة بالتنويم المغناطيسي والايحاء، الكتاب والشعراء إلى التساؤل عن دوافع السلوك الانساني كما كان يتفهمها مؤلف المسرحيات الكلاسيكية أو كاتب الروايات الطبيعية. ألم تكن فقيرة للغاية؟ هل كان ينبغي الاقتصاد على التفسيرات المادية والفسولوجية التي قدمها زولا وأتباعه؟ هل كان المفروض أن تقتصر على مجالي العقل والضمير الصافي كما فعل الأدباء الكلاسيكيون الفرنسيون؟ نحن نعلم -على سبيل

المثال- أن ستريندبرج قد كان على علم بكل ما أنتجه كبار علماء النفس في عصره فقد قرأ كتابات شاركو ومودسلي وجانييه وبرنهايم. وليس هناك ما يدعونا إلى تأكيد أن إيسن قد اطلع على هذه الأعمال العلمية. ولكن حتى ولو لم يكن له اتصال مباشر بكتابات هؤلاء الأساتذة فإنه على الأرجح قد تعرف على أفكارهم بطريقة مباشرة. وعلى أي حال فهناك حقيقة مؤكدة هي أن ستريندبرج قد حدد الاتجاهات الجديدة لأبحاثه في المجالين النفسي والمسرحي في مقالتين، خصصت الأولى «لمعركة العقول» والثانية «للقتل النفسي». إذ أنه بنى نظريته بصفة خاصة على التحليل الواعي لروزمر سهولم. والواقع أن ستريندبرج اكتشف دون صعوبة في روزمر سهولم عملية «قتل نفسي»، ذلك الذي تمارسه ريبيكا على شخصية بيت البائسة، حتى قبل بداية الأحداث. وتدور «معركة عقول» طويلة وغير مؤكدة بين روزمر وريبيكا. وتبدو ريبيكا لفترة طويلة متفوقة لأنها نفسياً أكثر نشاطاً وتألقاً. أما روزمر فهو على العكس إنسان مرفه، مرفه الحس، فريسة للشك، إنسان عديم المقاومة. ولكن في النهاية سينتصر على ريبيكا إشعاع من اتجاه عكسي. فتجد نفسها وقد أحاطها الجو العام لروزمر سهولم وسماها فتظهرت بصورة ما. كانت روزمر سهولم إذاً أحد الدوافع التي ساعدت ستريندبرج على إعداد أولى مسرحياته التي أطلق عليها خطأ «مسرحيات طبيعية». وفي نهاية عام ١٨٨٠، عمل كل من

إبسن وستريندبرج في نفس الاتجاه. لكن إبسن سبق إلى خوض المجال الجديد. ولم يتأثر مطلقاً بتيارات عصره. ومضى يضيء الطريق في مقدمة الطليعة. وإذا كان فرويد الذي تعلم الكثير في أعمال الروائيين وكتاب المسرح قبل أن يصبح مصدر وحي للشعراء قد أعجب إعجاباً شديداً بروزمر سهولم، فقد قام بتحليل هذه المسرحية بفكر ثاقب وتقدير بالغ. وقد رأى فيها تحليلاً نفسياً رفيعاً سابقاً لأوانه.

كان إبسن، منذ عهد قريب، يصفق لشجاعة لونا هيسيل التي أخذت على عاتقها مسؤولية إقرار العدالة والحق داخل المجتمع الذي يعاني من استبداد دعائم المجتمع، وإرغام زعيمهم القنصل برنيك على إزاحة القناع عن حقيقته. كانت تريد الأيام بهمة مقدسة. أما في البطة المتوحشة، فإن جريجور فيرل يتصور من جانبه أنه مكلف بهمة مماثلة يطلق عليها «همة حياته». وها هو يساعد هيمالمار إكدال، ذلك الرجل المسكين الذي يعتبر نفسه سعيداً نسبياً، على أن يدرك حقيقة موقفه (وذلك بالطبع باسم «الحقيقة والعدالة»). ينبغي إذاً تبديد الوهم الذي يسيطر على هذا الرجل الذي يعتقد نفسه مكلفاً بأداء رسالة، هو أيضاً، تلك الرسالة هي تحسين الوضع المادي والمعنوي لعائلته، ووالده العجوز، الذي أدانته المحكمة ظلماً من قبل، وزوجته جينا، وحفيدته هدفيج. وسينجح في مهمته بفضل اختراعه المدهش الذي يظل حتى النهاية غير محدد. ينجح

جريجيز فيرل في تبديد جميع الأوهام المسيطرة على هيمالمار إكدال بإصراره الذي يدعو للريبة. إن هيمالمار إكدال بالطبع مضطرب العقل والشخصية. لكن الدكتور ريللينج رغم هذا يعتبر جريجيز فيرل دجالاً ومجنوناً. ويدعي هذا الطبيب الوقح - الذي لا يمكن أن نعتبره متحدثاً باسم إبسن - أنه لا ينبغي تبديد الوهم والضلال عن الضعفاء والراهمين فإن «أكذوبة حياتهم» كفيلة بإنقاذهم. وربما تساءلنا عما إذا كان إبسن في مسرحية البطة المتوحشة لا يستبسل في إبطال الحجج والمواقف التي ناصرها منذ عهد قريب في دعائم المجتمع والأشباح.

ولكي يضيفي إبسن مزيداً من الأهمية على القضايا النسائية، كان يرسم بصفة خاصة نساء يتميزن بالمنطقية، والصدق مع النفس، تحركهن معتقدات راسخة، يخضن معركتهن رابطات الجأش، بل وأحياناً بصورة غير معقولة - إذا ما استدعى الأمر - وهن أكثر إقناعاً وأكثر مثابرة من الرجال. أما في هذه الفترة، فهو يرسم وجوهاً نسائية تثير القلق، غامضة، تصرفاتها غريبة، تتطلع إلى فرض نفسها بكافة الطرق. بل ولا تتورع عن اللجوء إلى أبشع الوسائل - كما فعلت ريكا ويست - ويختار لمسرحياته بطولات تحركهن غرائهن، شريرات ومدمرات - مثل هيداجابلر - نساء غامضات يضمنهن الحنين إلى الوطن، مثل إليدا سيدة البحر.

من المؤكد أن الانفصال ليس تاماً بين المرحلتين. فإن بداية مسرحية روزمر سهولم تعرض لنا بعض مشاهد الحياة

الريفية لنرويجية. ونكاد نظن -لبعض الوقت- أننا أمام واحدة من سلسلة مسرحياته السياسية لتحاد الشباب أو دعائم المجتمع. وقد كتب إيسن بالفعل هذه المسرحية بعد أن قضى إجازته في النرويج؛ كان يشعر بالألم يعتصر فؤاده لرؤية بلاده تمزقها الخلافات والشقاكات السياسية وأخذ ينتقد بصورة مرحة في الفصلين الأول والثاني من روزمر سهول تعصب مواطنيه، والتشدد الصارم للمحافظين، والدهاء المخادع للراديكاليين. لكن المتفرج سرعان ما يتبين أن مركز الاهتمام في المسرحية يتركز في فكرة أخرى. إن ما أراد إيسن دراسته بصفة خاصة هو التطور النفسي لربيكا والاتجاه الروحي لروزمر. وسنجد المدينة الصغيرة بأخبارها وأحوالها، مرة أخرى، في بداية مسرحية هيدا جابلر، وعدة مشاهد من سيدة البحر. أما المنظر الأول من البطة المتوحشة -وهو يمثل ختام عشاء فاخر عند فيرل، أحد كبار التجار في مدينة كريستيانا الفخمة- فقد كتب بأسلوب كوميدي إجتماعي.

لقد ساعد على إنجاح مسرح إيسن في فرنسا إثنان من رواد المسرح فيها. الأول، هو أندريه أنطوان الذي تفانى في إنجاح المسرح الطبيعي. والثاني هولونييه بو في مسرح «لوفر» أو «العمل» -معبد المسرح الرمزي، كما أطلق عليه. لم يهتم إيسن مطلقاً بالمذهب الطبيعي- فقد أغفل زولا تماماً- أو بالمذهب الرمزي، لأنه كان لا يعرف مطلقاً مفهومهما، وقد شغلت الرمزية

دائماً مكانة متميزة في مفهومه عن العالم وعن الفن المسرحي . ولكن إذا كان من السهل على أنطوان أن يقدم مؤلف الأشباح بصفته رائداً للطبيعية ، فإنه سيجد صعوبة بالغة في تقديم البطة المتوحشة كعمل يخضع تماماً للمذهب الطبيعي ؛ فإن إبسن يصحبنا هنا إلى عالم غريب ينتمي بالأحرى للسريالية وليس للواقعية التقليدية . وفي الوقت الذي يتعد فيه إبسن عن الأدب الذي « يثير المناقشات حول المشكلات » فإن نوعاً من « الانزلاق » بدأ يعتمل في فنه المسرحي . وتبدأ مرحلة جديدة مع سولنس البناء . مرحلة مسرح « الاعتراف » أو المسرح الفردي . وقد قال إبسن « نفسه » ان المجموعة التي تنتهي بالخاتمة الدرامية تبدأ بسولنس البناء .

(٤٤٧، ١٨)

المسرح الأخير:

إذا أخذنا بظواهر الأمور فإن حياة إبسن المسرحية قد انتهت في نجاح . توصل الشاعر في النهاية إلى سهولة كبيرة في التعبير وأحاطه التكريم . وأقام في مسكن غاية في الجمال في حي أوريا نسجيت ، أفخم أحياء كريستيانا . ولكنه لم يدخل ضمن « دعائم المجتمع » . ومع ذلك ، فإن قليلين هم الذين حظوا بشرف الاقتراب منه بصفة منتظمة . وقد قدم إبسن قائمة بأعماله أعدها وهو في عزلة داخل مكتبه . ما الذي أنجزه طوال حياته ؟ لقد أدى رسالته مثل براند . لكنه مثل براند أيضاً جعل

حياة أسرته أليمة لكي يتمكن من العمل في جو من الحرية. واضطرت زوجته وابنه لمشاركته حياته في المنفى. وكما نعرف، فإن إيسن لم يكن مرتاح الضمير.

وفي النهاية، خشي إيسن من أن يفقد جمهوره، لأن الجيل الجديد بدأ يعتبره بالفعل أحد شهود الماضي. وقد ذكر كنوت هاسيون أمام إيسن كلاماً لم يعجبه كما أنه كان مخالفاً للحقيقة حيث انتقد الأدب «الاجتماعي» خلال الثمانينات، ووقف إيسن ينصت بثقة وجراً (١٨٩١). وفي بلاد السويد المجاورة له، ظهرت عبقرية جديدة تفرض نفسها وتشق طريقها وتخوض الميدان الأوروبي. وأعجب إيسن بهذا المنافس وقال: «إن ستريندبرج موهبة كبيرة. إنني لا أعرفه شخصياً—لم يحدث مطلقاً أن التقى طريقانا—لكني قرأت أعماله باهتمام بالغ. وقد تركت إنغرنو بصفة خاصة انطباعاً كبيراً في نفسي». (٤٣٠، ١٥). وكان إيسن قد وضع في غرفة مكتبه، أمام المنضدة التي يعمل عليها، صورة كبيرة لستريندبرج من أعمال الرسام النرويجي (Lhr. Krogh). كان إيسن يجد هذه الصورة «رائعة الجنون»؛ وقد أطلق عليها سيجور إيسن اسم «الثورة». أما إيسن نفسه فقد أطلق عليها «اقتحام الجنون». لم يكن ستريندبرج إذاً يغيب أبداً عن نظر إيسن. إذ ان ستريندبرج استمر سنين طويلة يطلع قراءه ومتفرجية على مأساته الخاصة،

والجمهور يحسن استقبال مثل هذا المسرح الذاتي. لماذا إذأ لا يطلع إبسن الجمهور على ثمرة تأملاته الشخصية البحتة؟.

ها هو إبسن يفرض نفسه - أو بمعنى أصح يضع قرينه المسرحي- في جوهر مسرحياته. ومن اليسير أن نحزر شخصية هذا القرن. ها نحن نلتقي في بادئ الأمر بسولنس البناء (بناء وليس مهندساً معمارياً- هل كان إبسن يفكر في جوستاف إيغل؟ -إن سولنس إنسان عصامي مثل إبسن نفسه). وهو يرقب، في قلق، التقدم الذي يحرزه مساعدوه وتلاميذه الذين سيتخذون مكانه ذات يوم وتربطه بزوجته علاقات تتميز بالحدة والجفاف. لكن سولنس يستعيد شبابه وقوته بفضل مشاعر الحب التي تكنها له هيلدا، إحدى شابات المدينة التي ترتدي زي متسلقي الجبال. كيف لا نتعرف من خلال شخصية هيلدا على تلك الفتاة الظريفة من فيينا التي كان إبسن قد تنزه معها في جونسناس؟ وبعد ذلك نجد رجل الأعمال العبقري ج.ج. بوركمان الذي توقف نشاطه بسبب قضية. وها هو يحلم باستعادة منصبه كمدير للبنك الذي كان يرأسه، وبتحقيق حلمه أخيراً على طريقة فوست. وربما كان الأستاذ روبك (في الخاتمة الدرامية أو حينما نستيقظ من بين الأموات) هو الذي يتشابه مع هنريك إبسن، لقد سبب هذا المثال النعاسة لزوجته التي ارتبط بها في سن متأخرة والتي كانت مودبله ورفض حبها. ويلوم روبك نفسه بصفة خاصة على أنه حصر نفسه تماماً في إطار

حللمه الخلاق وأنه عاود، بصعوبة، الاتصال بالمقربين له، هؤلاء الذين يحبونه وكان ينبغي أن يبادلهم الحب.

هذه المسرحيات الثلاث، وبصفة خاصة الأخيرة منها، تهب عليها ريح باردة. وتدور مسرحية ج.ج.ج. بوركماني بأكملها في فصل الشتاء. ويتساقط الجليد خلال عاصفة تهب في الفصل الأخير. أما المنظر الأخير من الخاتمة الدرامية فيدور في أعالي الجبال حيث توارى الثلوج المتساقطة روبك وموديله السابقة مايا. إن التأملات الكبيرة لإبسن في شيخوخته لم تعد بحيث تدخل الظمائية في نفس المتفرج.

لكن إبسن ليس الشاعر الوحيد - على مر العصور - الذي سعى إلى اجتذاب عطف القارئ أو المتفرج عن طريق عرض الوضع المؤلم الذي يعاني منه الفنان أو الشاعر الذي يحيا بمنايا عن العالم الواقعي، تائهاً وسط أحلامه الخلاقة كما لو كان عالم الشعر مغلقاً تماماً على نفسه منفصلاً عن العالم الواقعي الحي. ونجد نفس هذه الفكرة أحياناً عند سان جورج وعند ريلك. كما عرضها هوفمانستال في أشعاره العظيمة في مسرحيته الشعرية القصيرة المجنون والموت.

كان إبسن يشكو من هذه العزلة التي يسجن الفنان الخلاق فيها نفسه حتى دون أن يدري. ومن جهة أخرى، كان يتغنى بقوة الفرد. وتقبل إبسن المصير الصعب الذي يرتبط

بموهبته ورسالته. ولكن، هل كان إبسن حقيقة معزولاً عن العالم؟ ربما كان يقيم، بصعوبة، علاقاته مع المقربين منه، وخاصة في نهاية حياته... وكان أساساً يحتفظ بمسافة بينه وبين الأشخاص المزعجين والمتجاهلين. لكنه، فيما يتعلق بعصره، كان يتأمل ما حوله بعين واعية، وكان يراه على حقيقته. كان يستبقي الأحداث. وكان يملك إحساساً مسبقاً بمستقبل البشرية. كان يكفيه وهو مستقر في روما أو درسد أن يقرأ الصحف النرويجية «ليري» ويتفهم ما يجري في النرويج بصورة أفضل مما كان يفعله مواطنوه الذين ظلوا يعيشون داخل بلادهم. وعلى أي حال فإنه يقال إنه كان لا يقرأ عادة سوى الصحف. ومع هذا نحس - من خلال جميع أعماله - بتلك القوى الخلاقة التي حركت عصره لصالح قضايا نبيلة أو أفكار قيمة.

كان إبسن ينظر بصفة خاصة إلى حياة الأفراد. وأول ما ينبغي أن نوليه الإعجاب في مسرحه هو دون شك تلك المجموعة الغريبة من النماذج. ولكي نتعرف على مدى حكمة إبسن ورجاحة تفكيره ينبغي علينا أن نتعرف على شخصياته.

* * *

المفصل الثاني

شخصيات إبسن

من اليسير بوجه عام إيجاد ترتيب معين لشخصيات مسرحية كوميدية أو مسرحية جادة: فنحن نميز بسهولة البطل الرئيسي والأبطال الآخرين والأدوار الثانوية والأدوار الاضافية والخيالات. ويعطي الكاتب كل اهتمامه للممثلين الأوائل، أما الأدوار الاضافية والخيالات فليس لها وجود في الواقع إلا في الحد الذي تضيف فيه بعض الاثارة وتشكل عاملاً ضرورياً لتطور أحداث المسرحية. أما إبسن فهو يرى -على العكس- أن كل الشخصيات لها نفس المكانة، وهو يرسم شخصيات كروجستاد، معلم الغناء، ومدام لند وأن ماري، مربية الأطفال، والدكتور رانك في منزل دمية بنفس القدر من الاهتمام الذي يرسم به الشخصيتين الرئيسيتين نورا وهلمر. وتظهر هاتان الشخصيتان بالطبع في أكبر عدد من المشاهد. لكن آن ماري ومدام لند وكروجستاد ورانك لدى كل منهم ماضٍ يفسر تصرفاته خلال تطور الأحداث ويحاول إبسن أن يوضحه لنا بكل الدقة المطلوبة.

الشخصيات وماضيها:

إن شخصيات نورا ومدام ألفينج وهيدا جابلر وج.ج. بوركمان تشبه دون شك أبطال القصص والروايات أكثر مما تشبه الشخصيات المسرحية التقليدية. إن الكاتب الكلاسيكي يعرض لنا تطور أزمة من نوع خاص لكنها مختصرة بالضرورة. وهو يطلعنا على الوقائع التي تسبق بداية الأحداث والمعلومات الضرورية للغاية. أما إيسن فهو -على العكس- يتصرف بحيث تكون مسرحيته مثل الفصل الأخير من رواية، نكتشف تدريجياً أحداثها الرئيسية. وهو يقدم لنا بصورة موجزة حياة أبطاله أما الأزمة (أو العقدة) التي نشاهدها فهي ليست سوى فرصة متاحة لنا لكي نعيد بناء ماضي كل شخصية ونستعيد بناءها الكامل ونتفهم تطورها من خلال صدمة تعرضت لها أصلاً -وهي قديمة في أغلب الأحيان - لكننا لا نكتشفها إلا مؤخراً. هناك مجموعة من الألغاز تطرح علينا، إلا أننا لا نستطيع حلها قبل إسدال الستار.

إن مولير لا يهتم مطلقاً بأن يفسر لماذا أصبح أرباجون بخيلاً، وألساست عبوساً، وأرسينويه متعصع الحياء. لأنهم جميعاً نماذج يرسمها الشاعر بكل ثقة. وهم شخصيات تعيش في الحاضر. ولا يهتم أحد بإيجاد ظروف مخفية لعيوبهم أو لجرائمهم أو ينشغل بالبحث في ماضيهم. أما إيسن فهو -على العكس- يقوم بدراسة قضية نورا وهلمر. وهو يقوم بهذا -والحق يقال-

بدافع من شعور المحامي المتميز، ويتجه دائماً في دفاعه عن نورا - إلى إلقاء الخطأ على هلمر. لكنه لا يخفي علينا مواطن الضعف في المرأة الشابة. فهي مندفعة، سطحية التفكير، وقد ارتكبت خطأ فاحشاً حين زورت إمضاء والدها على إحدى المستندات المالية. لكن هناك بعض الظروف التي تخفف من مسؤوليتها. فهي أولاً قد أخذت الكثير من صفات والدها - كما ذكر هلمر - وورثت منه بصفة خاصة صفات وطباع تدعو للأسف، فقد كان رجلاً ذكياً ومثقفاً إلا أنه لم يكن ينظر للحياة بصيرة جديدة. لم تجد نورا في نشأتها الرعاية الكاملة (لكن، ألم يكن هذا هو حال جميع الفتيات تقريباً في هذا العصر؟) .. إنها لا تستطيع أن تفهم كل ما يتعلق بحقوقها في الثروة أو بطريقة إدارتها. وإنما ينبغي أن نتذكر هذا حين نستمع إلى زوجها وهو يصدر حكماً سريعاً عليها، وحين نحاول في داخلنا أن نجد ما يبرئها. كما انه يفسر لنا لماذا لم تنجح نورا أبداً في أن تصبح شابة مراهقة. فقد كان والدها يعاملها كطفلة حتى في نهاية فترة المراهقة. ثم عهد بها إلى هلمر الذي حرص - ربما عن عمد - على أن تظل في وضع المرأة الطفلة. لكن مرض هلمر يثقل فجأة شخصيته نورا. ولكي تنقذ زوجها، تقترف عملاً غير مشروع (في نظر العقلاء والمواطنين الواعين المثقفين)، لكنها لا ترى في ذلك شيئاً من المكر أو الخداع، بل - على العكس - يبدو لها أنها تصرفت بإخلاص بالغ، وأنها كانت بطلة - على طريقتها -. وقد أدركت

بالطبع -خاصة بعد زيارة كروجستاد- خطأها: وعلى الأقل الخطر الذي يحيط بها. وخرجت من الجنة على الأرض. لكنها اضطرت -لكي تكون مخادعة- لكي تظل محتفظة بالصورة التي كونها لها هلمر، أن تبدو بمظهر الشابة المستهتر، المرفهة، المتقلبة. وعلى أي حال، فقد ظلت بالفعل طفلة من عدة زوايا، حيث أصرت على تحدي المحظورات العائلية وراحت تلتهم خلسة حلوى المعكرون المفضلة لديها. كما رأينا، فإن أي مؤلف يتميز بشيء من الصبر يمكنه بسهولة أن يكتب رواية عن نورا طبقاً للترتيب المباشر للأحداث كما وقعت قبل رفع الستار أوبالتحديد، حتى زيارة معلم الغناء كروجستاد.

كذلك فإن قصة مدام آلفينج كان يمكن أن تكون مادة يستخدمها أحد الروائيين السكندينافيين مثل جوناسي لي أو آل كيللاند لكي يقدم لنا رواية مثيرة تتيح للقارئ أن يتصور طفولتها البرجوازية ويستعيد حبها لماندرز ذلك الشاب الفقير الذي حاربه أهلها، ثم الزواج الذي فرضوه عليها، وأول مشاعر خيبة الأمل التي تعرضت لها الزوجة الشابة حين اكتشفت حقيقة طبع زوجها، ثم ثورة تلك المرأة التي أسيء حبها فراحت تبحث عن ملجأ لدى القس ماندرز وانهيار آمال تلك المرأة سيئة الحظ مرة أخرى حين تنصل منها ماندرز وأعادها إلى زوجها الفاسق. وتأتي بعد ذلك تلك الكوميديا التي تلعبها مدام آلفينج على المحيطين بها لكي تخفي الحقيقة؛ إنها تبذل جهوداً فائقة

لكي تتمكن على الأقل من إنقاذ ابنها آلفينج، وتربيته بعيداً عن موطن الفساد، وإيهامه بأن والده رجل شريف إن لم يكن من رجال الخير والتقوى الحقيقيين. كل هذه الأحداث، التي كان يمكن أن تملأ ثلاثمائة صفحة بقصة حافلة وغريبة، المفروض أنها وقعت قبل رفع الستار عن التراجيديا الحديثة الأشباح.

لقد ارتكبت مدام آلفينج بالطبع خطأ أخلاقياً ينبغي أن نوضح طبيعته. لكن إيسن عرف كيف يجعلها تجذب عطفنا فهي منطقية تماماً مع نفسها كما أنها صريحة وشجاعة. وهكذا فإن تلك البطلة البائسة يمكن أن تجعلنا نتألم معها ونحس بمعاناتها. أما ربيكا فقد ارتكبت تصرفاً غاية في القسوة والدهاء المقنع بحيث كان ينبغي أن نكرهها. لكن المحامي إيسن قد صور حياتها تصويراً رائعاً يدفعنا إلى الاهتمام بها بل وإلى إثارة شفقتنا. ونجد أنفسنا - من خلال تجميع بعض الأجزاء من هنا وهناك - قد نجحنا في التوصل إلى جميع عناصر حياتها. لقد نشأت نشأة غامضة: فقد تولى الدكتور ويست تربيته في منزله، لكنها تجهل من هو والدها. وجعل منها الدكتور ويست «امرأة متحررة». وتبناها في نهاية الأمر. أما هي فقد أعجبت بهذا الانسان الخير، هذا الأب بالتبني، إلى الحد الذي جعلها تصبح عشيقته. ولكن ربيكا لن تعلم إلا متأخراً - في سياق الأحداث - أنها الابنة الطبيعية للدكتور ويست، وقد اضطربت وتأثرت بشدة حين صرح لها بهذا كروول لدرجة أنها فقدت في هذه اللحظة آخر

ما تبقى لها من شعور بالأمان والاطمئنان.

إن أكثر الفصول تشويقاً في رواية ربيكا ويست هو دون شك الفصل الذي يعرض بصورة مباشرة الأحاديث الخاصة بين ربيكا ويست «المرأة المحررة» والقس روزمر. لقد تخطت ربيكا ويست السن التي تتزوج فيها النساء عادة، وبالإضافة إلى ذلك، فهي امرأة «لها ماضٍ» - كما كان السكنديناويون يقولون في ذلك الوقت - لكن أحداً لم يشك فيها في روزمر سهولم وإلا ما كانوا استقبلوها بمثل هذه الحفاوة في تلك المدينة التي تتمسك بالتقاليد وتحافظ على القيم الاجتماعية والدينية. وبعد وفاة الدكتور ويست، اضطرت لأن تصبح وصيفة وممرضة لبيت، زوجة القس روزمر المريضة. وتقع في غرام القس الذي نتصوره حسن المظهر والذي لا يزال نسبياً شاباً. ويراودها بصفة خاصة ذلك الحلم بأن تصبح سيدة على روزمر سهولم. لكنها أذكى من أن تهاجم القلعة من الأمام. وها هي تحاول إقناع القس بالأفكار التي اكتسبتها وهي تنصت إلى الدكتور ويست. وتستخدم كافة الطرق لاغرائه تحت ستار الأفكار. أما القس فيحاول أن يتعامى عن الحقيقة ويوهم نفسه بأنه يهتم بالمذهب «الراديكالي» الذي تحاول ربيكا أن تحمله على الإيمان به. ورفض أن يعترف بأنه يهيم حياً بهذه المرأة الشابة. وراحا معاً يتقدمان في طريق مخوف بالمخاطر، هو طريق «الصدقة العاشقة». راحا يدعيان أنها ليسا إلا «أخ وأخت» بدلاً من أن يعترفا بأنها يحلمان بأن يصبحا

عاشقين. وتشرع ربيكا في الوقت نفسه - في ممارسة عملية تخطيط حقيقية، فهي تحطم معنويات بيت بمحاولة تشويه صورة المستقبل في عينها. كما تحاول إيهامها بمدى صعوبة الحياة مستقبلاً إلى جوار قس سيعتزل قريباً عمله ويرتد (علماً بأن روزمر لم يكن يفكر حينئذ في هذا). ومن جهة أخرى، حاولت أن تدخل في روع بيت أن زوجها يعاني من عدم إنجاب أطفال. على من تقع المسؤولية إذاً إن لم تكن على بيت؟ ولا تقوى الزوجة المسكينة على المقاومة وقد أضناها الشك وأعيثها الحيرة. وأصحت تريد أن تخفي من حياة روزمر حتى لا تفسد سعادته نهائياً. لكنها أيضاً تريد أن تدافع عن شرف زوجها (ويأتي تصرفها مشابهاً لتصرف مدام آلفينج)؟ كتبت إلى رئيس تحرير صحيفة مورتنسجارد الراديكالية لتوقف مسبقاً حملة الشائعات التي أوشكت أن تلوث سمعة روزمر سهولم. وبعد أن اتخذت تلك الاحتياطات الأخيرة، ألقت بنفسها في النهر من فوق الجسر، على بعد خطوتين من مدخل منزلها الريفى.

تبدأ أحداث مسرحية روزمر سهولم بعد مرور عدة أشهر على موت بيت. وتتساءل عن طبيعة أخلاق ربيكا وعن الدور الذي تقوم به في روزمر سهولم. وتتضح شخصية هذه المرأة شيئاً فشيئاً، نجدها أحياناً لطيفة وبحيرة، وأحياناً مأكرة لكنها، رغم ذلك مخلصه، وأحياناً أخرى خائنة لكن أخلاقها نبيلة. وتفلت منها أحياناً وهي تتحدث، بعض الاعترافات. ثم تدلي باعترافاتها

الأساسية تحت ضغط كرول. وفي النهاية، نتعرف على جميع جوانب شخصيتها كلما تكشف لنا ماضيها الفظيع. ونكاد ندينها لولا أنها تتعرض-على مدار المسرحية- إلى تطور سريع جداً وتتوب توبة صادقة. وتحت تأثير السمو الأخلاقي لروزمر نجد أنها قادرة على محاسبة نفسها بصراحة وصدق. وهكذا نستطيع أن نفسر التحول الذي طرأ عليها: ففي اللحظة التي أتيح لها فيها أن تحبني ثمار مؤامراتها الاجرامية؛ ها هي تتردد. ترفض الزواج من روزمر حين يعرض عليها هو الزواج. ويسيران معاً نحو الجسر الصغير، ويلقيان بنفسيهما معاً في النهر. هل دفعها روزمر إلى ذلك؟ أم أنها تصرفت اقتناعاً برأيه؟ لا أحد يمكن أن يعرف. لقد سار كل منها للقاء الآخر، ونضجت فكرة هذا القرار المشترك لدى كل منهما على حدة، ولم يكن المتفرجون ليقبلوا هذه النهاية غير المتوقعة بسهولة لولا أن إبسن نجح في استكشاف وتقصي ماضي ربيكا ويست بدقة متناهية.

تميز (تفرّد) الشخصية:

كانت لإبسن معرفة وثيقة بشخصياته. فكان أول ما يهتم به إذا اختمرت لديه فكرة مسرحية، هو أن يختلي بشخصياته، أن يعاشرها باستمرار طيلة أسابيع وشهور. كان يصرح للمقربين له بأنه «رأى» نورا، بحيث كان يمكنه أن يصف بالتفصيل الثوب الذي كانت ترتديه، بل كان يحدد الموديل واللون.

كان يهتم برسم شخصياته في أول مشهد تظهر فيه. وفيما

يلي وصف لشخصيتين نسائيتين مختلفتين تماماً. هذه أولاً هيدا جابلر:

«هيدا تدخل من اليسار عن طريق الصالون الصغير. إنها امرأة في التاسعة والعشرين من عمرها. تتميز برشاقة الملامح والمظهر. بشرتها شاحبة ولونها غير براق. عيناها من اللون الرمادي الحاد تعبران عن هدوء الطبع والبرود الذكي. الشعر كستنائي، لا يتميز بالكثافة. وهي ترتدي ثوباً للصباح مشدوداً بدقة على جسمها.

(٢٤٣،٣)

ثم هذه مدام إلفستد:

«مدام إلفستد إنسانة ضعيفة، وجهها جميل لكن ملاحظها غير محددة. عيناها من اللون الأزرق الفاتح، وهما كبيرتان، مستديرتان وبارزتان بعض الشيء؛ فيهما نوع من التساؤل وشيء من الخجل. شعرها أشقر، كثيف جداً وهو مموج بطبيعته. وهي تصغر هيدا بعدة أعوام. ترتدي ثياب الخروج من اللون الداكن، وهي تتميز برقعة الذوق لكنها ربما كانت لا تحاكي آخر خطوط المودة.

(٢٤٨،٣)

ويوضح هذان الوصفان العلاقة التي يقيمها إيسن بين المظهر الخارجي للشخص وطبيعة أخلاقه. وهكذا ندرك تعنته الزائد حين كان مدير المسرح يقوم بتوزيع أدوار مسرحياته، علماً بأن الكاتب، في ذلك الوقت، لم يكن يتناقش مباشرة مع

المخرج. وتحتوي الرسائل المتبادلة بين إبسن وشرأودر مدير مسرح كريستيانا على أدلة كثيرة على ذلك. ها هي مثلا النصيحة التي يوجهها له إبسن فيما يتعلق بعدو الشعب.

«إذا كان لديك أحد الممثلين لدور هوقستاد مظهره مقبول وبنيتة ضعيفة فلا تتردد في اختياره. هومشتار ينتمي لعائلة من صغار المزارعين، وقد كان سميء التغذية، وعانى من البرد وأنواع أخرى من البؤس خلال طفولته الأولى، وفيما بعد، أصبح شابا فقيرا وعانى من صنوف الحرمان. ولا بد أن تكون ظروف حياته قد انطبعت عليه، ليس فقط من الناحية الأخلاقية ولكن أيضا من حيث المظهر الخارجي. إن الأبطال بطبيعتهم يندرون في الطبقات الدنيا. وعلى أي حال، فان هومشتار يجب أن يتميز ببعض التصلب في تصرفاته وبعض الارتباك في حركاته ولكن كل هذا يجب أن يتم بصورة تلقائية تماما.

(١٢ ديسمبر ١٨٨٧ : أنكر، ص ٢٥)

ويبدو إبسن غاية في الحشونة مع إدارة هذا المسرح نفسه، حين يتصل الأمر بتقديم مسرحية روزمرسهولم. وتشير تلك المقترحات التي يقدمها شرأودر:

«اني، مضطر لأن أفترض أن كتابي قرىء بصورة سطحية، وبالتحديد، دون أي تصوّر جمالي. واذا كنت قد شاهدت الشخصيات تحيا أمامك في علاقاتها المتبادلة، لما كنت قد قدمت لي مطلقا مثل هذا الاقتراح لتوزيع الأدوار.

إن إبسن يرفض أولاً فكرة قدرة مدام جروندرس على تجسيد دور ريبكا: فهي لا تصلح سوى لإلقاء بعض المقاطع الخطابية. والواقع أن الطبيعة المزدوجة أو الشخصيات المعقدة بعيدة عن تناولها. ويضيف إبسن في لهجة قاسية: «ثم هل كنت تريد أن يلعب جروندرس دور روزمر؟ إني أسمح إذاً لنفسي أن أسألك ما هو التأثير الذي تحققه ريبكا حين تجربته بأنه أوحى إليها برغبة جنسية شديدة؟ كيف نقبل أن يناديه براندل به «غلامي»؟ [...] وأن يفرض كرول نفسه ويسيطر عليه؟ [...] لكن تقدم دور روزمر يجب أن تختار أكثر الممثلين لباقة وحساسية في مسرحك».

(٢ يناير ١٨٨٧، أنكر، ص ٤٨).

إن إبسن كان يعرف شخصياته بصورة تجعله لا يتصور أن يقوم بها أي ممثل. لم يكن فقط يراها بل كان يسمعها تحدث. كل شخصية تفرض نفسها طوال المسرحية، وتنفرد بشخصيتها، بالرنين المميز لحديثها، باللازمة الخاصة لأسلوبها، والتكرار المستمر لبعض التعبيرات الشائعة. إكдал العجوز يردد دائماً: «هم... هم!». أما جينا، زوجة ابنه، فهي تحرص على أن تذكرنا بأنها خالطت المجتمع الراقى. وهي تحرص على استعمال كلمات متحذقة من أصل أجنبي. لكنها للأسف جاهلة، ترتكب أخطاء شائعة، فهي تنطق بصورة خاطئة كلمات (يقسم) أو (يسلي)، وتشدد عبارات مثل: [re-], [Kontant og suffisant].

[gulare], [appartementer] وهناك أزلأكسن، صاحب المطبعة، الذي لا يرغب في أن يستمع سوى لما يحدث داخل المدينة التي يسكنها. وهو يتحدث دون انقطاع عن ظروف الحياة في مدينته. ويذكر دائما مواطنيه بالاعتدال. ويرأس اجتماعا يدعو فيه المشتركين إلى «الاعتدال المتعقل» و«التعقل المعتدل»، تلك الفضائل التي يدعي أنه يجسدها هو نفسه.

أما أسلوب أزلأكسن فيعكس ريننا فارغا. وقد أراد إسبن هنا رسم صورة كاريكاتيرية محيرة لشدة بلاهتها، كما هو الحال بالنسبة لبعض شخصيات دومية. والواقع أن شخصية أولريك برندل إذا ما وضعت في إحدى مسرحيات جريفيوس ستكون ملائمة تماما. إن هذا المتحذلق الشاذ، هذا المعلم السابق في أحد المنازل العريقة الذي أصبح مشردا يصر - لكي يعزي نفسه عن البؤس المادي الذي يعاني منه - على أن يستخدم الجمل الفرنسية في حديثه باللغة النرويجية مثل: ينبغي أن تكون لطيفا مع النساء - أو أن يرصع حديثه ببعض العبارات الألمانية، لأنه يحرص على أن يبرز ثقافته الفلسفية العميقة. لكن روح الدعابة متأصلة فيه تماما مثل رقة الشعور. فهو يسلينا لكنه يحزننا في الوقت نفسه لأنه مضحك ومؤثر. لكنه أحيانا أيضا يجعلنا نرتجف لأننا نحس أنه رسول القدر. وربما كان لا ينتمي تماما إلى العالم الواقعي. إن أسلوبه الملون الفريد يجعله لا مثيل له. إنه يتحدث بلهجة مختلفة تماما عن باقي أبطال المسرحية. ونكاد

نظنه - للوهلة الأولى - شخصية ثانوية. لكن ظهوره يحسم الأمور ويعجل سير الأحداث التي تنتهي بكارثة.

وأخيراً يختار إيسن بعناية أسماء شخصياته. كما أنه يكتب، لكل مسرحية، أكثر من نص لنفس الموضوع، وغالباً ما يغير لقب أبطاله من نص لآخر. هناك بعض أسماء ذات دلالة مباشرة: براند يذكرنا باضطرام نار الجمر، ستوكمان العنيد يحمل لقباً يذكرنا بصلاصة العصا. الفينج «أحد أبناء الألف»، ويرتبط اسمه بالتفاهة والطيش وعدم المبالاة. كما أن أسماء الشخصيات كذلك لها دلالتها. ففي التوراة، نجد ربيكا شخصية مأكرة؛ أما زوجة روزمر فهي تدعى بيت، وهذا الاسم يساعدنا على أن نتخيلها إنسانة تثق بمن حولها وعلى قدر من السذاجة. بوركمان يسمى أيضاً جون. جبريل ويذكرنا الاسم الأول - بنغمته الانجليزية - بأننا أمام أحد رجال الأعمال، أما الثاني جبريل، رئيس الملائكة، فهو يمثل شخصية ذات تطلعات لا حدود لها، وطموح جبار. وهكذا فإن شخصيات إيسن نتخذ - تدريجياً - صورة في ذهنه. فيتضح مظهرها الخارجي شيئاً فشيئاً. كما أن أسلوبها ينبغي وأن يتفق والملامح الرئيسية للشخصية. أما أسماؤها فينبغي أن تعبر عن تصرفاتها وسلوكها. إن إيسن يضع كل شخصية في مكانها الصحيح بحيث تبدو وكأنها اكتسبت وجوداً ذاتياً مستقلاً.

نشأة الشخصية :

لكن هل تتمتع شخصيات إبسن حقيقة بالاستقلال الذاتي؟ ونسأله في بادئ الأمر هل كان إبسن يخلق شخصيات جميع مسرحياته؟ كان اسم الفيلسوف كيركجارد يذكر، خلال حياة إبسن، على أنه استخدم كنموذج لشخصية الواعظ براند. لكن إبسن يعترض بشدة لأنه لم يكن يفكر في كيركجارد وهو يكتب براند. والواقع أنه كان قد تذكر القس لامرز، أحد الوعاظ الذي انفصل عن كنيسة الدولة النرويجية ليخلق مذهبه الخاص. وقد وجه عدد كبير من النرويجيين - وبخاصة كاميليا كوليت، المناضلة في سبيل حقوق المرأة، فيما بعد لومهم الى إبسن لأنه عرض مع الأسف - على خشبة المسرح، في منزل دمية، القصة الحقيقية للورا كيلر، النرويجية الشابة التي تزوجت من دنماركي كرهه للغاية. وقد عانت هذه المرأة المسكينة من ذلك التطفل الذي اقترفه إبسن. وكان بجورنسون قد تعرف، قبل عشر سنوات، على نفسه في شخصية المحامي السياسي دانيال هير في مسرحية اتحاد الشباب. لكن إبسن دافع عن نفسه بكل حماس ضد هذه الاتهامات الفاحشة. فهو لم يكتب لإثارة الفضائح. لكنه كان مضطرا - رغم هذا - لأن يعمل كأى فنّان نقلا عن الطبيعة الحية :

«كما ترون، فإن اتحاد الشباب بكل بساطة ليست سوى مسرحية كوميدية. وقد ادعى البعض في النرويج أنني استغلّيت

بعض المواقف وقدمت على المسرح شخصيات معروفة. هذا التأكيد لا أساس له من الصحة. لكنني استعنت من جهة أخرى ببعض النماذج. وهي ضرورة تفرض على الكاتب الكوميدي مثلها تفرض على الرسام أو الممثل».

(١٩ يونيو ١٨٦٩). [١٧، ٢٠٤]

ورغم هذا لا يجرؤ أحد على التشكيك في مطابقة شخصية لونا هيسيل، بطلة مسرحية دعائم المجتمع التي تستهوي المتفرج أو القارئ، لشخصية تثير الإعجاب هي آستا هانستن، إحدى المناضلات في سبيل حقوق المرأة النرويجية. وتبدو التلميحات هنا واضحة للغاية بحيث كان جمهور كريستيانا يستمتع بها كثيرا.

ونتيجة لهذا، فإن إبسن كان إذا تحدث - في إحدى الصالونات بالمدينة أو حتى خلال إجازته - إلى إحدى النساء أو الفتيات، داخلها الشك. إذ أن إبسن ربما استفاد، بكل حرية، من تلك الاعترافات التي التقطها ليرسم شخصية أو عدد من الشخصيات الجديدة. وقد تساءل البعض - على سبيل المثال - عما إذا كانت هيدا جابلر صورة محيرة لإميلي بارداخ. كأنها حينما نرأت سولنس البتاء لم يكن لديها أدنى شك في أنها هي التي ذكرها إبسن وهو يرسم هيلدا الرشيقة. وهذه المرة، كان لوصف ينم عن الإعجاب إن لم يكن عن التملق.

الشخصية والفكرة:

إن إبسن لا يحرص على رسم شخصيات متشابهة. وهو لا يهوى إثارة الفضائح، ولا يطرح على المتفرج هذا السؤال: ألا تعرف هذا الرجل الذي أقدمه لك؟ فهو لا يكتب مطلقاً كوميدياً «الكاراكثير» أو النماذج كما أن هدفه أساساً ليس مجرد وصف إحدى الشخصيات التي تستحق التصوير أو التي تشد المتفرج بطبيعة أخلاقها. كان إبسن - بتفانيه وميله للنظام - يعمل شهوراً طويلة، بل وغالبا سنوات طويلة في الكتابة عن نفس الموضوع. وكان يحتفظ بمحاولاته الأولى في كتابة المسرحية والمسودات والملاحظات المبدئية. وكان يقوم بترتيبها، الأمر الذي أتاح لنا فرصة قراءتها. ونحن نعرف نقطة انطلاق كل من مسرحياته - اللهم إلا قليلاً منها - ونشأة فكرتها وتبلورها. ونلاحظ أنه خلال مرحلة المسرح الاجتماعي - وهي أول ما تتبادر إلى الذهن - فإن بيت الدمية، على سبيل المثال، قد اشتقت من تأملات حول مصير المرأة. لكن النكتة تلتقي بعد ذلك بالفكرة النظرية. ويجتهد الكاتب في صياغة النكتة (فإنما أنه يستخلصها من الحياة الواقعية أو يلتقطها في معرض حديث، أو يجمعها من إحدى الصحف ونادراً ما يكون تصويرها خاصاً بالمسرحية) لكن يجعلها معبرة ويستخلص منها التوجيهات أو الرمز. وأحياناً يرتبط التخطيط الذي اختاره إبسن للحركة المسرحية بـ «استنتاجات» اجتماعية مختلفة، ويتردد الشاعر قبل

أن يركز على إحدى الفكرتين اللتين طرأتا له. هكذا كان الحال بالنسبة للدعائم المجتمع. كان إيسن ينوي في البداية أن يصف مجتمع المرأة الحجولة الحائرة التي يستعبد لها الذكور داخل المجتمع الريفي. لكنه اتجه في النهاية إلى اختيار نقد لاذع ضد النزعة الانحائية للأرستقراطية الصناعية وللنفاق الذي يسود إحدى المدن النرويجية الصغيرة.

لكن في الوقت الذي اتجه إيسن إلى تعميق الأفكار التي يعتز بها وإلى إبرازها مستعينا بالنكتة، قام برسم الشخصيات وحاول أن يطلقها في اتجاه الأحداث التي حددها مسبقا. وبدور أن رأسه كانت تزخر به دائما مجموعة من النماذج المشوقة معنويا أو التي تستحق الوصف بكل بساطة. كان إيسن يجرب هذا النموذج أو ذاك، فإذا أن يتلاءم عن طواعية أو يقاوم، وفي هذه الحالة، كان المؤلف يرفضه. ها هو مثلا أحد الأبطال يختفي لتحل محله إحدى البطلات أو هذه الشخصية يحتفظ بها بسبب أصالتها (والواقع أن والدة القنصل برنيك، تلك العجوز الجميلة ذات الشعر الفضي الذي يغطيه الى منتصفه وشاح من الدانتيل، والتي أعد لها إيسن وصفا دقيقا في المخطوطات الأولى للمسرحية قد اختفت من السيناريو النهائي لأنها لم تكن تخدم مطلقا تطور الأحداث) لكن هذه الشخصية التي تستبعد من النص النهائي لا تختفي في خيال المؤلف الخلاق. ويظل إيسن محتفظا بها في ذاكرته حتى تحين الفرصة ويمنحها دورا في مسرحية

أخرى. وهكذا نجد مدام ألفينج - في إحدى النصوص التجريبية الأولى - قد وافقت على خطبتها لألفينج بدافع من إيمانها من جهة، وميلها للارتباط بإنسان شبه عبقرى وسط أبناء جيله. أما ألفينج - كما نعرفه في مسرحية «الأشباح» - فهو لا يتمتع بشيء من العبقرية. وقد تزوجته مدام ألفينج لمساعدة عائلتها وضد رغبتها، فهي تمقت هذا الشخص منذ صغرها. لكن أليس ألفينج - كما وصف في النصوص الأولى للأشباح - صورة مسبقة لإيليرت لوفبورج؟ ومدام ألفينج، ألا تتصرف تجاهه كما تفعل مدام إلفستدت في هيدا جابلر؟ وهكذا، فإن الشخصيات التي تراءى لإيسن، ذلك المؤلف الذي يتمتع بالخيال الواسع، يعيش حياة حافلة، وهي مرسومة بخطوط وواضحة، وتتسم بصفات محددة بكل دقة حتى أن المؤلف إذا لم يستخدمها، أو إذا حذفها من المسرحية التي تجري كتابتها، فإن ذاكرته تظل محتفظة بها على استعداد للظهور مرة أخرى في الوقت المناسب. ويمكن أن نقول إنها تتمتع باستقلال ذاتي كبير.

هل احترام (إيسن - في جميع الحالات - الاستقلال الذاتي لشخصياته كما كان ينبغي أن يفعل؟ هل هو محايد تجاهها؟

ربما حدث من آن لآخر - وخاصة خلال مرحلة «المسرح الاجتماعي» من ١٨٦٩ إلى ١٨٩٠ - أن يؤثر النقد بعض

الشيء على التحليلات النفسية أو التركيب الدرامي. وطالما كنا جالسين في مقاعدنا بالمسرح فإن إيسن «المخادع» ينتصر دون عناء. لكن إذا ما عدنا الى منازلنا وأعدنا قراءة بيت الدمية أو الأشباح وقد استلقينا وصفت أذهاننا فإننا لا نستطيع أن نؤيد تمجيد إيسن للملامح وصفات بعض الفئات على حساب مجموعة أخرى من الأشخاص. وهكذا نجد أن النساء - خلال المرحلة التي تمس فيها إيسن لقضايا المرأة - تلعب الدور الذي يستهوي المتفرج ويجتذب عطفه في حين ينحصر الرجال في عالم من الجبن والحسة والحقارة.



مذهب إيسن «المانوي»:

أعطى إيسن، منذ البداية، انطبعا بتقسيم شخصياته إلى مجموعتين: الطيبون والأشرار. ومنذ كان إيسن يكتب لمسرح برجن الوطني، ورغم أنه كان مكلفا باحياء الشعور الوطني لدى المتفرجين وانه استقى موضوعاته من الساعة (الحكايات التاريخية في الأدب السكنديني) ومن وقائع القرون الوسطى فإن إيسن اهتم بتعليم وتثقيف مواطنيه، ونجد بعض آفاق العالم المعاصر ترسم خلف صورة المجتمع السكنديني القديم. ويقدم لنا إيسن في مناضلي هجلاند (١٨٥٧) نموذجين مختلفين للمرأة: فهناك، من جهة، داني، زوجة من الطراز القديم لا تشارك زوجها مطلقا في مشروعاته. وهي لا تعاني من هذا. ومن جهة

أخرى، هجورديس التي تتصور نوعا مختلفا تماما من الارتباط الذي يربط المرأة بالرجل ارتباطا وثيقا فيما يتعلق بفهم المشروعات وتنفيذها، في حين كانت جميع المبادرات - حتى هذا الوقت - يقوم بها الزوج بمفرده. وتختار هجورديس ارتداء زي الرجال وتتصرف بكل جرأة وهي تقدم على المعركة. إنها امرأة مناضلة تشبه بالرجال. ويجد إيسن صعوبة في تحمل لا مبالاة داني وسليبتها، حتى وان كان لا يخص هجورديس تلك البطلة الشرسة، تلك «الذئبة» التي تعتمد على عبقريتها الخاصة.

في مأدبة سوهوج، المسرحية التي تجري أحداثها في نهاية القرون الوسطى، ترندي الشخصيات بالطبع ملابس تاريخية، لكن الدرس المستفاد منها سهل فهمه، فهو موجه للعالم الحديث. يقوم إيسن في هذه المسرحية، بابرار عيوب الزواج التقليدي. وعلى أي حال، فان مارجيت، بطلة المسرحية، تنشُد قصيدة سحرية توضح بالتحديد معنى الأحداث واتجاهها: انها مغامرة حزينة لفتاة شابه انتزعها «ملك الجبل»، أحد الكائنات القريبة، من أحضان أهلها وغرام خطيبها. وما هي تتألم أسيرة في مغارته، وتتساءل: ألن يعود ابدًا، ذلك الحبيب والخطيب السابق ليساعدها ويجعلها تتنفس مرة أخرى هواء الجليل المنعش؟

أما مارجيت - التي تنشُد هذه القصيدة الخيالية - تزوجت

منذ خمسة أعوام وأصبحت سيدة على قصر سوليج وأراضيها. وها هي ستحتفل مع زوجها بالعيد الخامس لزوجهما. لكن مارجيت لا تشعر بالسعادة. إنها تعطي شخصية «ملك الجبل» (في القصيدة التي تنشدها) نفس ملامح زوجها الحقيقي، سير بنجت. إنها تشعر بالحنين وهي تتذكر الرجل الذي أحبه منذ عهد قريب والذي لم تستطع أن تتزوجه جودموند ألفسون. وها هو خطيبها السابق يظهر مرة أخرى وتستعيد مارجيت الأمل. لكنها تكتشف أنه لم يأت لكي يطلق سراحها، ويخلصها من زوجها المتسلط، بل انه جاء فقط لكي يطلب أختها للزواج. وبعد عدة مفاجآت مسرحية، جديرة بأوجين سكريب، يخلص إيسن مارجيت من زوجها المزعج «ملك الجبل» أو بنجت الذي تجرع الكأس المسمومة التي دارت عدة مرات على الحاضرين. لكن مارجيت، التي كان الحنين يؤرقها - لن تعرف معنى السعادة كما كانت تتمنى لأن جودموند تزوج من سيني. لكنها استطاعت على الأقل أن تفر من «المغارة»، وقررت أن تلجأ الى دير سانت سونيف لتبكي على حياتها الضائعة. إن مارجي - التي تزوجت رغما عنها من شخص كانت لا تعيره أي اهتمام ثم أصبحت تمقته تتخذ بعض المواقف التي تعد تصورا مسبقا لثورة نورا. ويخصها إيسن بقدر كبير من العطف في حين يخص بنجت - الذي يمثل مسبقا شخصية هلمر - بأبغض الملامح. وعلى أي حال، فان ستريندبرج لم يخطيء حين تحدث

عن نزعة إيسن لتأييد المرأة التي تكمن بصورة مستترة في مأدبة سولھوج. وقد أعطى إيسن لهذه المسرحية بقية واجابة حين كتب احدى مسرحياته الفكرية الأولى زوجة سير بنت (١٨٨٣).

تروي لنا أولاف ليلجكرانس، إحدى المسرحيات الرومانسية الأخرى، التي كتبت في برجن-حيث يتحدث إيسن مرة أخرى عن فكرة اسطورة شعرية خيالية-قصة أولاف الشاب الذي يرفض أن يعقد زواجاً مبنياً على أساس المصلحة، بعد أن سحره جمال ألفهيلد، ابنه أحد الشعراء الغنائيين. ومرة أخرى، يقدم الكاتب مجموعتين: الأولى تشمل مجموعة من الشخصيات الكريهة التي تثير السخرية، لكنها تتمتع بالثراء المادي والنفوذ والسلطة؛ في حين تضم المجموعة الثانية (التي تتكون من أولاف وألفهيلد ووالدها الشاعر) بعض الكائنات البوهيمية العجيبة إلا أنها تنجح بسرعة في اكتساب عطفنا.

كما رأينا، فاننا ينبغي دائماً أن نعلق أهمية على الأسماء التي تحملها شخصيات إيسن. فالسيد المرموق الذي لم تستطع مارجي أن تتزوج منه يسمى سيجموند آلفسون (إبن من قبائل الالف). أما الفتاة اللطيفة التي ظنها أولاف وهو في نشوة الأحلام أنها كائن خيالي فتسمى ألفهيلد، أي أنها تنتمي كذلك لنفس الطائفة. وهكذا، فان «اسطورة القرون الوسطى الشعرية» التي استوحى منها إيسن مسرحياته تقدم لنا عالين: عالم الانسان

وعالم «الالف» أو الجن. ويجتهد الالف في اجتذاب الانسان في فلكه، أما الانسان فيقاوم، من ناحيته، لكي لا يقع في الشرك الذي ينصبه له «الالف». فهذه الكائنات غير الطبيعية تعتبر كائنات شيطانية، والاستسلام لإغرائها دون مقاومة يعد خطيئة. وبما ان إبسن عدو للمجتمع القائم وتقاليده، فانه يجعل الحق دائما في صف الجن «والالف» دون الانسان، وهو يعطي للأسطورة طابعا دنيوياً بعض الشيء. وتنقسم هذه الشخصيات الى عائلتين: البعض يجدون مكانهم الملائم في عالم محدود، أبعاده إنسانية للغاية، في مجتمع تعصف به التقاليد وهم مأخوذون «بعظمة الاستقرار». والآخرون يمثلون نخبة على هامش المجتمع، وهم أقرب الى الطبيعة، يستجيبون لنداء المشاعر والالتزام العميق، ينتهكون - بنوع من الاستخفاف - الأنظمة الاجتماعية، ويحطمون جميع الحواجز. هؤلاء يتميزون بمزيد من الأصالة، لكنهم قابلون للتأثر، مزاجهم عصبي، ويؤرقهم حنين غامض. لا يملكون بعد، الوقت لتحديد أخلاقيات خاصة بهم، لذا فهم مهددون أحيانا بالانحلال. أما أعداء هؤلاء المناهضين للالتزام فهم يتميزون بالقوة لأنهم أكثر غدرا وأكثر دهاء. كما أنهم يستندون إلى الدولة وتنظيماتها ويتنسبون إلى أخلاقيات تقليدية، وهم ينجحون دائما في إنقاد المظاهر لأنهم يستغلون تماما تعصب الجماهير. ورغم هذا، فان إبسن ينصت باهتمام بالغ لرغبات الرجال والنساء الذين يرفعون

شعار الثورة. فهؤلاء هم الذين يمثلون في نظره - دون أدنى شك - مستقبل البشرية.

نحن سرعان ما يستبعد إيسن الاطار التاريخي. ويبدأ منذ هذا الحين في وصف المجتمع وإطلاع الانسان المعاصر له على تصرفاته دون إخفاء أو مواربة. ويقوم إيسن من خلال أولى أعماله في هذه الفترة الانتقالية - كوميديا الحب - بدراسة متميزة للغاية لظاهرة الايقاع في الشرك والكفاح المضني الذي يقوم به الفرد لكي لا يترك نفسه فريسة للحياة الاجتماعية. ما السبيل الى المحافظة على الحب في عالم مبتذل تسوده التفاهة؟ كيف يمكن إنقاذ الطابع الشعري لعلاقة الخطوبة والفرار من الروتين ورتابة الحياة الزوجية؟ ويقدم إيسن - في هذه المسرحية - نموذجا مناقضا للشاعر فولك، هو ستراماند، غريب الأضواء. ذلك الرجل الذي يبني مكانه في الحياة، ويصبح رب أسرة. ويتحمل - بالمعنى «الكيركجاردى» للكلمة - جميع المسؤوليات على المستوى الأخلاقي. ويتفادى إيسن - بحرص بالغ - أن يصب لعنته على ستراماند. ولكن يبدو أنه كان مدفوعا لتقديم فولك كشخصية مسرحية تماثل شخصيته هو في الواقع.

بدأ إيسن، منذ هذا الحين، يركز اهتمامه على المدينة الرومسية الصغيرة. ويقسم إيسن جماهير تلك المدن الشاطئية الصغيرة الى مجموعتين: الأولى تتكون من شخصيات تتميز بالنشاط، والثانية من جماهير منقادة تستسلم لتحكم أصحاب

السلطة آنذاك. وها هم أصحاب النفوذ يحكمون مجتمع المدينة سياسيا ويستغلونه، بكل ما تحمله هذه الكلمة من معانٍ. يطلق ابنن عليهم «دعائم المجتمع». وهم يشكلون حزبا مسيطرا يغرق المدينة في جو أخلاقي خائق. وهم يصفون كل مبادرة لا تحظى بقبولهم بأنها منافية للأخلاق. ان أول ما ينتقده ابنن فيهم هو النفاق. فهم يحكمون باسم «النظام الأخلاقي» (هؤلاء الرجال هم المعاصرون للمارشال ماك ماهون). وهكذا نجد أن مسرحية دعائم المجتمع (١٨٧٧) قد اتخذت هدفا محددا هو استنكار رياء أصحاب النفوذ. فهم أنفسهم الذين يوهمون الناس بأنهم دعائم المجتمع. إن كافة جهودهم - على حد قولهم - لا تهدف سوى إلى «مساندة» المجتمع (يقصد هنا الخلية الاجتماعية في المدينة، وهم لا يفكرون مطلقا في سعادة أمتهم نظرا لضيق أفقهم السياسي). والواقع أنهم يعملون فقط من أجل تحقيق الثراء وازدهار مشروعاتهم الخاصة. وما عدا ذلك ليس إلا مظهرًا خادعا وكلاما أجوف. لقد كان برنيك، إحدى الدعائم الرئيسية في المجتمع، ينادي باسم الأخلاق بأنه لا ينبغي السماح لقطارات السكك الحديدية بالمرور عبر المدينة الصغيرة. لأنها ستجلب معها العواقب الوخيمة التي تترتب على المدينة الحديثة، والفساد المتفشي في العواصم الكبرى. ويريد هؤلاء المحافظون أن يحتفظوا لأطول وقت ممكن بالنظام الهادئ للمجتمع البطرياركي. وفجأة يتغير الديكور: فبعد مرور بضعة

أشهر، أيد القنصل برنيك وجماعته الصغيرة من المضاربين في المجالات التجارية مشروعا بإدخال قطار السكك الحديدية-الذي اعتبروه منذ وقت ليس ببعيد مشروعا شيطانياً- في المدينة، حقيقة أنه حتى هذا الحين لم يكن التفكير إلا في إقامة خط شاطئي واحد ينافس خطوط الملاحة الساحلية. أما الآن فإن هذا الخط ينبغي أن يمر بداخل البلاد. والواقع أن المشروع الأول لم يكن يناسب برنيك وشركاءه الثلاثة ماديا. أما الآن، فلقد أصبحوا يملكون أراضي (قاموا بشرائها بأسعار زهيدة) وسيبيعونها بأعلى الأسعار إلى الشركة المكلفة بإنشاء الخط الحديدي. ومن هنا يتبين هذا التغير المفاجيء. لكن هؤلاء الذين يدعون التقوى والصالح لا تنقصهم أبدا الحجج والبراهين. وهم يقدمون تفسيرات فنية دقيقة وينجحون دون عناء في إنقاذ كرامتهم.

يقيم برنيك في منزله إجتماعات رابطة الأخلاق التي يحركها أحد رجاله، هو رورلوند، مدرس الثانوي، إنسان منافق ودساس. أما برنيك فهو يعتبر نفسه رجل قول وفعل، يؤدي الصدقة ويحرص على أن يعلنها. ولنستمع الى «تارتوف» الصغير وهو يتحدث (المقصود هنا برنيك):

القنصل برنيك (أيضا من فتحة الباب).

نعم، مفهوم يا سيد كراب. هذا رائع. ارسل أربعمائة كورونة لحساء الفقراء.

(٢، ٣٦٢)

إن برنيك لا قلب له. فحب النقود هو الذي يملئ قلبه

كل تصرفاته. لقد ترك زوجته لونا هيسيل التي كان يحبها ليعقد زواج مصلحة. وهو يعامل باحتقار سافر مدام برنيك، زوجته، رغم أنها إنسانة ممتازة أخلاقيا بالاضافة الى هدوء طبعها وإخلاصها، وكذلك أخته، الأنسة برنيك، التي تستحق معاملة مختلفة تماما. ان مجتمع أصحاب النفوذ هذا هو «مجتمع الرجال» وهو يدعو للنفور، وحين يريد برنيك أن يتخلص من مأزق وقع فيه، فانه يشوه الحقيقة بكل وقاحة بل ويلصق التهمة الموجهة اليه بإنسان بريء من المقرين اليه يضطر للفرار إلى أمريكا.

ينجح برنيك في التخلص من المآزق في جميع الظروف. وهو يملك الاحساس بالسلطة. كما انه انسان يتمتع بالشراء والنفوذ. وهو يحترف كيف يتحدث. لا أحد يجرؤ على مناقشة أي تأكيد من تأكيدات، إلى أن جاء اليوم الذي رأى فيه أمامه عدواً ندأ له، هي لونا هيسيل، خطيبته السابقة التي تركها وتخلى عنها من قبل بتصرفه الأحمق. لونا هيسيل تعمل بصورة جدية الى الحد الذي يجعلها تقنع برنيك في النهاية بأن يدلي باعترافاته الكاملة أمام الناس. وهكذا تقود برنيك الى التوبة الكاملة، تلك التوبة التي يمكن أن نقول انه لم يكن هناك أدنى أمل في تحقيقها لأنها توبة أخط الأوغاد.

ولكي ترفع راية الثورة ضد القنصل برنيك والمدنية الزائفة التي يجسدها، كان ينبغي أن يكون هناك شخص لا ينتمي مطلقا لتلك الجماعة التي يستبد بها برنيك. كان ينبغي أن يكون

هناك شخص قادم من الخارج. أن يصل من بلد بعد
يكون مختلفا عن الآخرين. أن يكون قادرا على إصدار
صائب على هذه المدينة وهؤلاء الرجال الذين يدافعون
وتصل لونا هيسيل بصحبة جوهان طومسون - تلك
البريئة التي ألصق برنيك الاتهام بها - قادمتين من أم
ويصدم جميع المفكرين بالمدينة الصغيرة لمظهرهما
وصراحتهما وحرية آرائهما. والواقع أن الأشخاص الذين
المجتمع جهم تعاطفوا تلقائيا معها. والدليل على ذلك
دورف التي يبقية مجتمع تلك المدينة الصغيرة بمنأى عن
«طفلة الخطيئة». وهي تحلم أن تعيش في جو مختلف
الأميركيين عن «موطنهم الثاني».

جوهان طومسون - بالتأكيد.. فلتأتي معنا ولننجي بنة
دينا - أتردين أن تضحكي؟.. لقد كنت

أن أعرف هل كان الناس هناك أخلاقيين؟

جوهان - أخلاقيين؟

دينا - أريد أن أقول هل يتميزون باللياقة و-

السلوك مثل الناس هنا؟

جوهان - أوه! إنهم ليسوا بشعيرين كما يدعون. ليس
ما يدعو للخوف.

دينا - أنت لا تدركين جيدا ما أريد أن أقول.

أفضل ألا يكونوا أخلاقيين و«على ما يرام» مثل الناس

جوهان - حقاً؟ وكيف إذاً، كنت تودين أن يكونوا؟
 دينا - كنت أحب أن يكونوا طبيعيين.
 جوهان - أعتقد أنهم كذلك.

(٣٥٤، ٢)

لونا هيسيل تجمع حولها مجموعة صغيرة من المتعاطفين معها: بيتي زوجة القنصل برنيك، والآنسة برنيك، المدرسة، وأختها دينا دورف، وأخيراً جوهان طونسون اللاتي عانين جميعهن من نير الاستعباد الذي فرضه عليهن القنصل برنيك: رجل ضد أربعة نساء. وتنجح لونا هيسيل بمساعدة هؤلاء المخلصين في تحقيق المعجزة فتساعد برنيك على أن يواجه الحقيقة وأن يصبح إنساناً جاداً، عاقلاً، وأخلاقياً بحق. أصبح الآن يعلم أن أصحاب النفوذ ليسوا دعائم المجتمع.

برنيك. - إن أماننا - وخاصة أنا - يوماً طويلاً من العمل الشاق. إني انتظر هذا اليوم بثقة وثبات. فلتجتمعن حولي أنتن النساء الأصيلات المخلصات. إلیکن ما تعلمته خلال هذه الأيام: أنتن النساء دعائم المجتمع.

لونا هيسيل. - لقد تعلمت إذاً حقيقة واهية يا عزيزي. (تضع يدها بجدية على كتفه). ألا ترى! ان فكر الحقيقة، فكر الحرية، تلك هي الدعائم الحقيقية للمجتمع.؟ (ستار).

(٤٠٩، ٢)

أبطال المسرحيات:

إن وجهتي النظر اللتين تناولهما الحوار الختامي لمسرحية دعائم المجتمع لا تتناقضان بقدر ما تتكاملان. ففي الوقت الذي كتب فيه إيسن مسرحياته «الاجتماعية»، وضع ثقته في المرأة لكي تدفع قدماً «فكر العدالة والحرية». وبصفة عامة، فإن الرجال يغترون بتلك الامتيازات التي منحوها لأنفسهم بكل صلف. وهم على استعداد لأن يفعلوا أي شيء من أجل الدفاع عنها، بل وهم جميعاً تقريباً يؤمنون إيماناً أعمى بالأسلوب التقليدي المحافظ، إن «المحافظين» - في نظر إيسن - أشخاص متصلبون، أي أنهم لا يتمتعون بالذكاء أو بكرم الأخلاق.

ويكفي أن نضع صورة نورا وجهاً لوجه مع صورة هلمر، أو أن نتذكر القس ماندرز في حواره مع مدام ألفينج لكي ندرك مدى تحيز إيسن للنساء خلال مرحلة المسرح الاجتماعي.

يعد ماندرز تجسيداً للمذهب المحافظ. ولكي يصبح رجلاً حقيقياً فهو يحتاج إلى الشجاعة والتفتح الفكري في نفس الوقت. وتضيق منه فرصتان متواليتان لاثبات إخلاصه وبسالته وهو يؤكد حبه لمدام ألفينج. فهو يدافع - بغريزته - وبإحساسه بمعنى الواجب - عن موقف الكنيسة لكنه يتجاهل عن عمد الحجج والبراهين التي يقدمها أعداؤه. ويلمح على منضدة الصالون، في منزل مدام ألفينج، كتباً تبدو له مشبوهة.

ماندرز. - مدام ألفينج... أخبريني كيف وصلت
هذه الكتب إلى هنا؟.

مدام ألفينج. - إنها الكتب التي أقرأها بنفسي؟.

ماندرز. - هل تقرئين كتباً من هذا النوع؟.

مدام ألفينج. - بالتأكيد.

ماندرز. - هل تشعرين أنك أفضل أو أكثر سعادة
بعد قراءة مثل هذا النوع من الأدب؟.

مدام ألفينج. - أحس أنني أكثر أماناً واطمئناً.

ماندرز. - كيف هذا؟.

مدام ألفينج. - إنني أجِد فيها تأكيداً لكثير من الأفكار
التي طرأت على ذهني...

أ (مدام ألفينج تسأل بدورها:)

مدام ألفينج. - ولكن أنت نفسك أيها القس ماندرز، ما الذي
يثير اعتراضك على هذه الكتب؟.

ماندرز. - يثير اعتراضي؟ لكنك لا تتصورين أنني يمكن
أن أهتم بكتابات بهذا المعنى؟.

مدام ألفينج. - هذا يعني أنك لا تعرف حتى ما تدينه؟.

ماندرز. - لقد قرأت حول هذه الكتابات عدداً من
المقالات يكفي لكي يجعلني أرفضها.

(٢، ٤٩١)

يتطلب دور ماندرز مثلاً حسن الطلعة ليقوم به. فقد كان

ماندرز - على الأقل في شبابه - رجلاً وسيماً. لأننا ربما تساءلنا كيف شعرت مدام ألفينج، تلك المرأة الذكية الشجاعة، بميل - إن لم يكن بالاعجاب - تجاه هذا القس الجبان، الذي يبعث على السأم، ذلك الرجل التقليدي الذي يتلىء رأسه بأفكار سخيفة ومتعصبة. كما أننا يمكن أن نشير نفس هذا التساؤل بشأن نورا. كيف استطاعت أن تخطيء إلى هذا الحد فيما يتعلق بطبيعة نفسية تورفالد هلمر وتركيبها؟ إن هلمر يتميز بالطبع بحسن المظهر، وطبعي أن انسجام الشكل والهيئة يرجح الكفة في العلاقة بين الزوجين. يشير إيسن إلى هذا الرأي بطريقة ضمنية، لكنه لا يدع مجالاً للشك بهذا الصدد. يشتهر هلمر ببعض الميزات الأساسية: أولاً من الناحية المهنية. فإذا كان أحد البنوك قد عرض عليه منصباً هاماً فهذا يدل على كفاءته، كما إن هذا البرجوازي يتميز بذوق رفيع، وهو يريد أن يعيش في منزل جميل معتنى به. إن هلمر سيصبح أحد أصحاب النفوذ، أحد «دعائم المجتمع» المتمكنين. لكن ما يعوزه - وما يحتاج إليه ماندرز كذلك - هو الشجاعة؛ ذلك أن حرصه على اجتذاب الاحترام لنفسه يصيبه بالشلل فهو يخشى دائماً الفضيحة. يتردد في أن يخوض المعركة، في أن يضع ثقل شخصيته بوضع الاختبار. وهذه هي نورا تدفعه - بلا مقابل - لأن يتخلى عن موقفه ويكتسب فضيلة كان يفقر إليها. فهي تتصور أن داخل هذا البرجوازي التقليدي الحريص، يوجد فارس مغامر سينطلق إذا ما حان

الوقت. لكن المعجزة لا تتم. لم يوضع هلمر مطلقاً موضع التجربة. لذا، فإن نورا ليست متأكدة. أحياناً يساورها الشك، لكنها رغم كل شيء تريد أن تحتفظ بالأمل. وها هي ساعة الحقيقة، تدق. لقد كان لنورا -حتى هذا الحين- زوج أب يدللها أحياناً ويثور عليها أحياناً أخرى، أما الآن فهي في خطر وتعتقد نفسها في مأمن بفضل هلمر. وسيصبح هلمر بالطبع رفيق كفاحها الشجاع. لكن لا، ها هو هلمر يهرب أمام أول عقبة تعترضه، يثور ويغضب، ويوجه لزوجته اتهامات ظالمة. فهو من الغباء بحيث لا يقدر شجاعة رفيقته وإخلاصها شبه البطولي. نجد نورا نفسها فجأة وحيدة يائسة. فيها هو الشخص الذي اعتبرته زوجها يرفض أن يفهمها أو أن يحميها في حين أنها لم تخض المخاطر إلا لانقاذه.

حولته الأنانية إلى إنسان لا أخلاقي. وها هو يظهر نوعاً من النفعية المنفرة. فظالما كان الأمر يتصل بسعادته، لا يتورع عن إدانة نورا بكل قسوة. وفيما بعد، يعلم أنه سينجو من أي خطر، فيصفح فوراً عن نورا. فهو لا يهتم بالتصرف الذي قامت به، وإنما بالنتائج المترتبة عليه.

يتناول هلمر من صندوق الخطابات آخر رسائل كروجستاد. ويشعر بالرجفة تسري في جسده لمجرد الاطلاع على مضمونها:

هلمر (يقترّب من المصباح). - ليست لدي الشجاعة لكي أفتحها. ربما كنا قد ضعنا أنا وأنت. لا، يجب أن أعرف. (يفتح بعصبية المظروف، يقرأ بضعة أسطر، ينظر إلى المستند الملحق بها ويصيح فرحاً). (تنظر إليه نورا متسائلة).

هلمر. - نورا! يجب أن أعيد قراءة الرسالة. نعم، هذا صحيح، لقد نجوت! نورا، لقد نجوت!

نورا. - وأنا؟

هلمر. - وأنت أيضاً، بالتأكيد، لقد نجونا، أنا وأنت.

(٢، ٤٧٣)

يا للعجب! حين كان يتحدث عن الضياع، كان يتحدث عن نفسه وعنهما. لكنه الآن يتحدث عن نجاته، لقد نجا هو فقط. لا يهمه سوى شيء واحد، شرف الرجل. من المؤكد أن نورا أيضاً نجت، لكن هذا يعد شيئاً ثانوياً. وليس بالأمر الأساسي.

إن هلمر لا يتوانى عن الغفران، غافلاً تلك الكلمات المهينة التي نطق بها، والتهديدات التي وجهها إليها. بل لقد بدأ يشفق على نورا، بدأ يتلمس لها ظروفاً مخففة. لكنه ينجح في إهانتها حتى وهو يتصنع اللطف:

«لقد أحببتني كما ينبغي على الزوجة أن تحب زوجها. لم تكوني قادرة على إصدار حكم سليم على الموقف. أنعتقدين حقاً

إنك أقل مكانة عندي لأنك لست قادرة على القيام بعمل مستقل؟».

عندئذ، فقط تثور ثائرة نورا. لأن صدمتها تزداد قسوة. ليس فقط لأن هلمر لا يمت بصلة لفارس أحلامها. ولكن «منطقياً» لأن غفرانه قد أثار - بكل بساطة - سخطها.

وتكتشف نورا فجأة المبادئ الأخلاقية. إن المهم هو الدوافع التي تحدد التصرفات وليست النتائج المترتبة عليها. ثم تبدأ نورا في إدراك العبودية التي تعاني منها المرأة. وعلى أي حال، فإنه فيما يتعلق بهذه النقطة بالذات، فإن هلمر على حق في أن المرأة غير قادرة على القيام بتصرف مستقل. ومنذ هذا الحين، تتطلع نورا إلى استعادة استقلالها الذاتي. تريد أن تنفرد بنفسها لكي تعيد النظر في مبادئ أخلاقياتها وتصرفاتها نفسها.

حتى هذا الحين، كانت نورا تعيش سعيدة بوجه عام. لأنها كانت تظن أنها محبوبة من والدها ومن زوجها:

نورا (تمخض رأسها). - أنتما الإثنان لم تجاني أبداً. كنتما لجدان السعادة في أن تشعرنا بحبي لكما.
هلمر. - نورا، ماذا تعني هذه الكلمات؟.

نورا. - تورفالد، فلنر، إنها الحقيقة البحتة. حينما كنت أعيش مع أبي كان يشاركني آراءه وأشاركه آرائي. وحين كان رأيي مغايراً لرأيه كنت أحرص على ألا أبوح به خشية ألا

يتحمله. كان يسميني «دميته»، كان يلعب بي كما كنت ألعب بعرائسي. ثم عشت في منزلك. هلمر. - ما هذه الكلمات التي تستخدمونها للتحدث عن زواجنا؟

نورا (دون أن تتأثر). - إني أعني انني انتقلت من يدي أبي إلى يديك. لقد قررت أنت كل شيء وفقاً لذوقك. وقد تشربت أنا بمزاجك. أو ربما أبديت ذلك. حين أستعيد كل هذا، يبدو لي أنني عشت كفقير يحتاج للطعام الذي يعطى له. أنت وأبي ارتكبنا خطأ جسيماً في حقّي. إنه خطؤكم إذا كنت قد أصبحت لا شيء على الإطلاق.

(٢، ٤٧٥)

وفي الوقت الذي تختم فيه المسرحية، يتساءل المتفرج عن المخاطر التي ستعرض لها نورا؟ وعن الآلام التي تعاني منها أم انفصلت عن أولادها لأسباب خطيرة. هلمر، هو أيضاً، يشعر أنه شخص مهان، حائر، محروم، لا أحد يفكر فيه. نورا تلقي به في دائرة الظل. هلمر يخطيء بصفة خاصة عن أنانية، وإذا كان يعتبر نفسه مركز اهتمام العالم، وإذا كان يرى أن المرأة جعلت في الحياة تابعة، فالواقع أنه على خشبة المسرح، هو، الزوج، ليس إلا أداة لابرار شخصية نورا. وعموماً، فإن بيت اللدمية كتبت بغرض إثارة الجمهور التقليدي المحافظ، لكي تصدمه وتثير اهتمامه بقضايا المرأة. وكما هي العادة في مسرحيات

إبسن، فإن المرأة تشغل مكانة رئيسية متميزة على حساب الرجل. وهي تتفوق أخلاقياً على شريكها. إن دور نورا هو أحد الأدوار الذي لعبته جميع الممثلات أو حلمت بأن تقوم به. والواقع أن الممثلين لا يتنافسون مطلقاً لكي يقدموا على المسرح شخصية تورفالدهلمر.

* * *

شخصيات المسرح النفسي:

كان إبسن يمنح الشخصيات النسائية الرئيسية - في عدد كبير من مسرحياته الأخرى - قدراً من الحب والتركيز يفوق ما يخصصه لشخصية البطل. وهكذا نجد مدام ألفينج تثير اهتمامنا بصورة تفوق ابنها أوزوالد أو القس ماندروز. كما أن ريكا ويست تترك في أنفسنا - بعد انتهاء العرض بمدة طويلة - ذكرى حية وواضحة في حين نكاد ننسى القس روزمر بضعف شخصيته وأزماته النفسية. أما هيدا جابلر، فإننا نكن لها تقديراً يفوق ذلك الذي نكنه لتسمان أو للوفبورج. أما سيدة البحر فهي تثير تساؤلنا بصورة أكبر من زوجها، الانسان العاقل الكريم. ولكن ابتداء من عام ١٨٨٦ فقط، تغير الحال. وكف إبسن عن الدفاع عن القضايا التي يتعاطف معها قلبه؛ وبصفة خاصة نحى جانباً قضية حقوق المرأة. فبعد أن قدم لنا مجموعة من النساء الايجابيات من أمثال لونا هيسيل التي تناضل من أجل الحق والعدل، ونورا التي أنقذت زوجها، ومدام ألفينج التي تحاول أن

تحمي سعادة ابنها، بدأ يهتم - منذ هذا الحين - بالنساء اللاتي يؤكدن شخصيتهن ويفرضن أنفسهن بأي ثمن، بل ويعمقن بكل قسوة - إذا ما استدعى الأمر - بإزالة العقبات التي تعترض طريقهن مثل ريبكا. ويست وهيدا جابلر. وهكذا، بعد أن قدم إيسن نماذج المرأة الشجاعة، العاقلة، العفيفة، بدأ يتجه إلى وصف حالة بطلاته اللاتي تؤرقهن الأحزان الغامضة بل وأحياناً يتعرضن للإصابة بأمراض عصبية حقيقية.

بعد موت ريبكا، أمضت ريبكا وروزمر شهوراً طويلة في شبه عزلة، منقطعين عن العالم داخل نطاق روزمر سهولم، يجهلان ما يجري في المدينة الصغيرة القريبة منها، التي ظلت بدورها تجهل لفترة كل شيء عنها. لم يصارح روزمر نفسه بأنه عاشق لريبكا، كما أن ريبكا، من جانبها، لم تكشف عن مخططاتها. وقد كان كروول، ذلك الانسان الرجعي، هو من قام بزيارتها في عزلتهما. ثم جاء دور مورتنسجارد، الصحفي الراديكالي (المتحرر). وإذا كان ممثلا اليمين واليسار يتبادلان الكراهية ويراقب كل منهما الآخر، إلا أن كروول ومورتنسجارد يذكران روزمر وريبكا بأن كليهما سجين في هذا المجتمع الذي يراقب تحركاتها ويريد أن يرغمها على تحديد موقفها. وهكذا تنتقل من جديد إلى عالم الأساطير الخيالي الذي يقدم عالمين مختلفين: عالم البشر وعالم الجن والخور (وعلى أي حال فهناك أسطورة دنماركية شهيرة تسمى آنياس وخورية البحر. إذ أن

إبسن كان قد أطلق على زوجة روزمر -التي سميت فيما بعد بيت -إسم آنياس. أينبغي أن نستنتج كذلك أنه شبه روزمر بإحدى الحور؟). إن بيت ترتبط بعالم أصحاب النفوذ بتصرفاتها ومعتقداتها. أما ربيكا التي جاءت من المناطق الشمالية المتوحشة، فإنها تنتمي إلى عالم الجن. وبما أنها تميل للتزاع، نظراً لمزاجها وتربيتها، فإنها تريد أن تحول روزمر عن آرائه، وأن تجعل منه رجلاً حراً. وبدأت تحبه شيئاً فشيئاً، لكنها كانت تتطلع إلى أن تسلبه معقله، مدينة روزمر سهول قلعة المذهب المحافظ، ألم تكن محاولة التوجيه والارشاد سوى حجة اتخذتها ربيكا لكي تقترب من روزمر؟ وقد ذهبت إلى حد تأكيد ذلك في لحظة من لحظات الخضوع. وعلى أي حال فإن ربيكا تروج لدعوتها بحماس وفاعلية. أما روزمر، الذي يتمتع بطبيعة رقيقة وإرادة متذبذبة، فهو يستسلم دون مقاومة تذكر، للاشعاع الفكري لتلك المرأة الشابة.

وتنجح ربيكا بفضل نفس هذا الاشعاع النفسي، والخداع، وقدرتها الإيحائية على دفع بيت إلى الموت. ربيكا لا تنصرف إذاً فقط كما فعلت لونا هيسيل باستخدام الدلائل المنطقية أو برفع شعارات الوعود مثل كروجستاد. إنها طراز من الساحرات، إحدى حوريات البحر، يطلق عليها أولريك برندل -في بادئ الأمر- «إمرأة فاتنة»، ثم يعود فيوضح: «حوريتي الجذابة». أما روزمر فهو بالنسبة إليها أحد الحور الذي تنوي أن

تتنزعه من عالم البشر، أي من المجتمع القائم. منذ بداية الحوار، نلاحظ أن المسرحية تدور في فلك «الماء». مدام هلسيت، خادمة القس، ورييكا تتساءلان عما إذا كان القس روزمر سيجرؤ هذه المرة على أن يعبر القناة وأن يقع بصره على المكان الذي ألفت فيه بيت نفسها منذ فترة بسيطة. وهنا نصل إلى أحد العناصر المعروفة في الأسطورة الدنماركية: الجسر السحري (تأثير القيثارة، أنياس والجوري). ويبدو أن هذا الجسر يحمل معنى التحريم. فمن الخطر أن يعبره الشخص لأنه يحس وكأن حوريات البحر تجذبه إن لم يكن المسيحيون الذين انجذبوا من قبل إلى مملكة الحور. وبعد أن فشلت ربيكا في تحقيق الرسالة التي التزمت بها (وهي تخليص روزمر) -قررت العودة إلى بيتها، إلى مملكة الحور، إلى المياه التي تجذبها وتخيفها، بل وتدخل في قلبها الرعب. وكان في صحبتها روزمر. ولا ندري من منها يدفع الآخر. هل يذهبان بمحض إرادتهما أم أن قوة غامضة تتحكم في تصرفاتهما؟ راحت مدام هلسيت مذهولة تتابعهما ببصرها:

«آه! ها هما يندفعان معاً! ويلقيان بأنفسهما في الماء. النجدة! ولكن لا، ليس هناك ما يمكن عمله. إن السيدة هي التي جرفتتهما.»

(١٥٨،٣)

ولنترك جانباً أحد مظاهر مدينة روزمر سهولم، أي تسلسل

الأحداث السياسية للمدينة الصغيرة، وكذلك كرول بالطبع. ذلك القاضي اليميني، ومورتنسجارد، الصحفي الراديكالي (المتحرر)، سنجد إذًا أن القصة تدور حول أربع شخصيات رئيسية: روزمر وريبكا وبيت والقصر الربفي نفسه. ورغم أننا لا نرى بيت أبداً، إلا أنها تسيطر على المسرحية، فجميع الشخصيات تحدثنا عنها. وقد كشف كرول -أثناء دراسته لقضية ريبكا- ظروف موتها. في حين ذكر مورتنسجارد بعض فقرات من الرسالة التي كانت قد وجهتها له وكشفت عن شخصية بيت الرقيقة الشجاعة ذات الفكر الصائب. أما روزمر فهو يواصل طوال المسرحية تقدماً مستمراً على الطريق الذي رسمته له ريبكا. ورغم هذا، نجده حائراً، لأن آفاق الحياة الجديدة التي تفتح أمامه، تجذبه كأنه يرى الظلام يزحف على أفقه حين يخشى أن يكون قد دفع بيت -بطريقة غير مباشرة أو متعمدة- إلى الموت. وسينتهي روزمر -الذي يتحول كل يوم عن الطريق المستقيم لكي يتفادى المرور على الجسر الصغير- بإلقاء نفسه في الماء، في نفس المكان الذي ألقى فيه بيت بنفسها منذ فترة. هل كانت بيت حقاً هي التي جذبته؟

لم تجد بيت -أثناء حياتها- القوة الكافية لمقاومة إيجاءات وصيفتها المغرضة، كما لم تجد القوة والسحر اللازمين لاستعادة زوجها وانتزاعه من تأثير ريبكا وجاذبيتها. إن روزمر نفسه ليس شخصاً قوياً، قادراً على فرض شخصيته. وهو يحمل إسماً

معروفاً يميزه، كما يتميز بنبل القلب والروح، الأمر الذي يمكنه من أن يلعب دوراً هاماً في المدينة كما فعل سكان روزمر سهولم حتى هذا الحين. وهو يمثل الرقة والتهديب اللذين يميزان نهاية جيل معين تعوزه الارادة فهو يخضع أكثر مما يتصرف. كان المقروض أن يكون روزمر - قبل أن توقظه ربيكا - مشابهاً لما ندرز. وقد كان عناده سبباً في مأساة موتنسجارد. أرغمته ربيكا على التفكير، وزعزعت آراءه العقائدية. لكنها لم تجعله «بوليوكت» (Polyeucte) آخر. وربما كان قد ارتد عن معتقداته. ولكن، وعلى أي حال، فقد توقف عن ممارسة وظيفته في الكنيسة. لكنه لا يسعى إلى إحداث ضجة أو إثارة فضيحة. إذ أنه يتمتع باحترام الناس لدرجة أن أحداً من المؤمنين المتشددين المحيطين به لم يتساءل عن تطوره الفكري أو يساوره القلق وهو يرى ذلك الرجل النشط - في الأربعين من عمره - يعيش وحيداً مع امرأة شابة في التاسعة والعشرين من عمرها. والواقع أن كروول ما إن علم بارتداد روزمر، حتى تنبأ على الفور بالفضيحة. وآلى على نفسه أن يعيد ذلك الولد العاق إلى الطريق القويم. ومن يدري عموماً، ربما كان - في منتصف المسرحية - على قيد خطوتين من النجاح. وقد كان ضرورياً أن تشارك الأحداث بصورة معينة لكي ترغمه ربيكا - في حضور مورتنسجارد - على اتخاذ موقف واضح. ولكن في نهاية الأحداث، قرر روزمر - رافضاً أن يخفي على نفسه حبه لربيكا،

ومدفعاً بغیظه من مكائد كرول الكریهه- أن یخطو الخطوة .
وهكذا عرض الزواج على ربيكا . لكن ربيكا ترفض . بل وتستعد لمغادرة
روزمر سهولم .

لماذا رفضت ربيكا هذا الزواج؟ هنا، نصل إلى الشخصية
الرابعة: روزمر سهولم . ففي حين نجحت ربيكا في «تخليص»
روزمر، استسلمت هي نفسها للتغيير واستولى عليها الجو العام
لروزمر سهولم . من المؤكد أنها تأثرت بصفة خاصة باحترام
روزمر لكرامته الشخصية وبتصرفاته النبيلة . لكن روزمر ليس
إلا إنساناً متمسكاً بالتقاليد . وقد استسلم للأفكار الجديدة تغزو
عقله . لكن ربيكا، على العكس، وجدت في مدينة روزمر سهولم
النبيلة معنى الأخلاق . وأحست -هي التي اندفعت بتأثير عواطفها
إلى ارتكاب عمل إجرامي يتميز بالدهاء - أحست الآن
بالوساوس تولد وتنمو بداخلها . وتتعدد الأزمة في اللحظة التي
يكشف فيها البطلان أنها ليسا في نفس المستوى . وانقلبت
الأوضاع نهائياً . بدأت امارات الشجاعة تظهر متأخرة على
روزمر . أما ربيكا فأصبحت لا تجرؤ على أن تحني ثمار عمل
أصبحت تمقته منذ هذا الحين، ووجد روزمر وربيكا نفسيهما في
مأزق فقررا أن يحتميا معاً في الموت .



المحلل والمريض (والمعذب):

لنقارن بين لونا هيسيل والقنصل برنيك بعلاقة ربيكا

ويست والقس روزمر. لقد وصلت المرأتان من بعيد، إحداهما من أمريكا والأخرى من الشمال الموحش. ويتسبب وصول كل منهما في إحداث ارتباك واضطراب في عالم أصحاب النفوذ. كل منهما تريد أن تساعد رجلاً على أن يجد نفسه. كل منهما عاهدت نفسها على القيام بهذه المهمة. كل منهما تعالج رجلها كإنسان مريض أو مخطيء، لكنهما لا تستطيعان أن تتشبهها بالطبيب البشري أو بالمرشد، ذلك الطبيب النفسي الذي يعترف له الناس بذنوبهم في ممارسة الديانة الكاثوليكية. كل ما نستطيع أن نقوله ان كليهما تذكرنا -إلى حد ما- بالمحلل في مفهوم فرويد. إن الأمر -بالنسبة للونا هيسيل- يعني اكتشاف «خبايا الأمور»، وتحديد الخطيئة، واستخلاص الصدمة النفسية الأساسية التي جعلت حياة ذلك الشخص تنحرف وأرغمته على الاستمرار في الكذب. ولم يصرح لنا إيسن بالأسلوب الذي اتبعته ريبكا لكي تساعد روزمر على اكتشاف حقيقته. لكنها ربما دفعته إلى الاعتراف، رغم أنها لم تعرف سوى بعض الأخطاء وبعض الأعمال الظالمة التي اقترفها مثل ذلك الخطأ الذي اقترفه عن تعصب حين حطم حياة مورتنسجارد. لا بد وأنها أعدت له قائمة بالأفكار التي تلقاها، وقامت بنقدها، وطردت من فكره المحرمات والأفكار المسيطرة عليه والأحكام المسبقة المتعصبة.

لكن المحلل الحقيقي لا يستطيع أن ينهي مهمته بنجاح إلا إذا كان محابداً تماماً ولم يسبق أن أقام أية علاقة -قبل بدء

العلاج- مع المريض أو أحد أقربائه . وإحقاقاً للحق، فإن لونا هيسيل لا تتوفر فيها هذه الشروط . فقد كانت من قبل مغرمة ببرنيك الشاب الذي قاسمها مشاعرها ثم خدعها . لذا، فالمفروض أن لونا هيسيل كانت تشعر برغبة مكتومة في الانتقام، لا سيما وأنها على معرفة وثيقة بجوهان طونسون، الضحية الرئيسية لبرنيك، التي تولت لونا حمايتها بصورة ما . لكنها تغلب على مشاعر الحقد والكراهية وتصبح محايدة تماماً، وتتصرف بذلك متسامح؛ وتبدي الحزم والتفكير الصائب . تبدو وكأنها تتصرف لصالح برنيك نفسه وضحاياه في نفس الوقت: لهذا حقق العلاج الذي قامت به شفاء مدهشاً للغاية .

وإذا كانت ريبكا قد فشلت في نهاية الأمر فذلك يرجع إلى أن نواياها غير محددة وموقفها غامض . أما لونا هيسيل فقد حددت لنفسها أهدافاً واضحة ومحددة: رد اعتبار شخص أدانته الشائعات، وإرغام المذنب على الاعتراف بجريمته، وعلى إدراك مدى خطئه . كانت تتحدث باسم مبدأ أخلاقي بسيط وواضح؛ هو مبدأ التقدير الصحيح، أما ريبكا، فهي -على العكس- قد خلطت بين المعتقدات والرغبة في السيطرة، بين الأفكار المنطقية والنزوات العاطفية .. وهي لا تقوم بمهمتها بأسلوب واضح . تبدو ريبكا لروزر -في بادئ الأمر- وكأنها امرأة متحررة ترغب في دفع عجلة العقلانية في النرويج . ثم اعترفت له بأنها لم تكن سوى إنسانة متأمرة، وأنها لم تتصرف إلا بوحى من مصلحتها . لم

تتصرف مطلقاً كنصير حقيقي للمذهب العقلاني. كما أننا لا يمكن أن نعتبرها مجرد متآمرة تعسة. في بادئ الأمر، تشرع في العمل بكل هدوء فترحل لغزو روزمر سهول مثلما كان جوليان سوريل يندفع في مغامرة عاطفية. لكنها تجد نفسها منقاداً في دوامة العواطف ولا تعرف هي نفسها متى تتحدث بإخلاص. كيف يمكنها أن تلعب دور الداعي حينما تقوم بإرشاد القس وتقترح عليه أن يعيش وفقاً للحقيقة في الوقت الذي لا تكف هي نفسها عن الكذب على «بيت» البائسة؟ إن هذا يرجع - على ما يبدو - لأنها ليست واثقة من قيمة الحقائق التي تدعو إليها أو حتى من نقاء نواياها هي نفسها لدرجة أنها انحازت للقيم التقليدية في الوقت الذي كانت تحاول فيه تخليص روزمر البائس منها. وهكذا - بدلاً من أن تنقذ ذلك الإنسان الذي أقنعت به بعقيدتها - قادت به إلى تحطيم نفسه، ولم تجد حلاً آخر غير أن تصحبه هي نفسها إلى الموت. ولا يمكن أن نتصور فشلاً أفظع من هذا.

إن احتياج ربيكا إلى استمالة روزمر إلى عقيدتها، ليست رسالة أو مهمة بقدر ما هي حجة أو حيلة لكسب ثقة رجل. في مسرحية البطة المتوحشة، يفكر جريجيز فيرل هو نفسه أنه أوحى إليه بأن يساعد أقرانه على أن «يعيشوا وفقاً لحقيقتهم». وقد قال ذلك صراحة لوالده:

جريجرز. -إنني أنوي أن أفتح عيني هيمالار إكدال، ينبغي أن يدرك موقفه على حقيقته. هذا كل ما في الأمر.
فيرل. -هل هذه هي رسالة حياتك التي كنت تحدثني عنها أمس؟.

(٥١،٣)

نجح جريجرز -مثل ربيكا، مثل روزمر سهولم- في الوصول أول الأمر إلى أهدافه. لكن فيما بعد، نكشف هنا أيضاً أن الكارثة مفاجئة بالنسبة للمريض. والواقع أن هجمالار أدرك بسرعة تفاصيل الموقف الصعب الذي وضع فيه. لكنه ليس قادراً على أن يواجه مأساته، لا يملك القوة على أن «يعيش وفقاً لحقيقته». لأن هذا يعد بالنسبة إليه وبالنسبة لذويه كارثة محققة. ثم ها نحن ننتقل فجأة إلى عالم مختلف تماماً، عالم الأحلام المزعجة، الذي يخلقه صوت الطلقة النارية في المخزن الغريب الممتلئ بالحيوانات المشوهة أو المصبرة من جهة، ومصرع الطفل نصف الأعمى من جهة أخرى.

كيف يفسر إيسن غرق هجمالار إكدال؟ يستند إيسن-كأحد الاتباع الحقيقيين للمذهب الطبيعي -أول ما يستند، إلى عامل الوراثة - حيث أن الملازم إكدال، والد هجمالار، لم يكن يشتهر بالمهارة أو بالارادة -ثم إلى التربية المزعجة التي تلقاها، حيث نشأ وترى على أيدي «عمات هستيريات بل ومختلات العقل بعض الشيء». يعتقد هجمالار، إكدال أن هناك رسالة

عظمى توجه مسار حياته. فقد كُلف برد اعتبار والده، الملازم إكدال، الذي كان المجتمع ظالماً للغاية تجاهه. لقد تعرض العجوز منذ فترة للسجن دون أن يقترف جريمة عظمى بل لمجرد التكفير عن أخطاء شخص آخر. يجب إذا أن يعيد له شرفه وأن يتيح له من جديد أن يظهر بين الناس، مرتدياً زيه العسكري القديم.

إن هجالمار، إذا ليس بالمريض المناسب، فهو لا يستطيع تحمل العلاج. كما أن جريجيز فيرل بصفة خاصة لا يملك الصفات المطلوبة في المحلل الجيد. وينقصه، في المقام الأول، أن يكون هو نفسه قوياً وسليماً. بالإضافة إلى تلك المساوئ التي ورثها عن والده. أما والدته، التي كان يفكر فيها دون انقطاع - فرويد يشير هنا إلى «التركيز على الأم» - فقد كانت تمر بأزمات عصبية حقيقية (٣، ٥٧). هذا، وينظر الدكتور ريللينج إلى - جريجيز فيرل باعتباره انساناً مريضاً (٣، ٧٤). ومن جهة أخرى، فإن نوايا جريجيز ليست خالصة نقية. فهو لا يتصرف - في محاولته لايقاظ هجالمار إكدال - كإنسان محب للبشر، كما يريد أن يقنع نفسه ويقنع الجميع، بل يريد أن يقوم بتجربة، وأن يتصرف كمحلل نفساني هاو، لكنه يسعى بصفة خاصة لاثارة فضيحة، يريد أن يشوه سمعة والده نفسه، التاجر فيرل. فقد أخبر جريجيز إكدال بأن زوجته جينا كانت - قبل أن تتزوجه - عشيقة للتاجر فيرل، الذي كان حينئذ موظفاً عنده،

ثم أخبره بأن الصغيرة هدفيج التي خصها بحبه ليست في الواقع ابنته، لكنها ابنة العجوز فيرل. وقد أدى هذان التصريحان إلى تحطيم حياة هجالمار إكدال. لكن العجوز فيلال، من جانبه، لا يتحمل هذه المناورات التي أدرك الهدف منها منذ وقت طويل، وذلك في الوقت الذي يحاول فيه تحسين موقفه بالزواج من مدام سوربي التي لم تكن - في نظر الجميع - سوى مدبرة منزله الكبير. إن جريجيز ليس بالطبع شاهداً محايداً على الحقيقة لأن روح الانتقام تحركه. وبالإضافة إلى ذلك، يبدو أن نوعاً من الفضول الخطير كان متأصلاً فيه:

جريجيز (مستديراً نحو ريللينج). - هل يمكنك أن تفسر لي التطور النفسي الذي يتعرض له هجالمار إكدال في الوقت الحالي؟
ريللينج. - ربه! لم ألاحظ أنه يتعرض لأي تطور نفسي.
جريجيز. - مثلاً! في وقت مثل هذا، حيث يستند وجوده إلى أسس جديدة... كيف يمكن أن تتصور أن شخصية مثل هجالمار؟
ريللينج. - شخصية، هو؟ إذا حاول يوماً أن يطور تلك الوحشية التي تطلق عليها شخصية، فلني أؤكد لك أن جذور الشر ونواته قد اقتلعت منذ طفولته المبكرة. (٧٣، ٣)

إن هجالمار إكدال، خاضع لنوعين متناقضين من العلاج. الأول يقوم به جريجيز، ذلك الانسان المثالي المتشكك؛ والثاني، ريللينج الطبيب الوقح المنحرف. يدرك ريللينج سريعاً الخطر الذي يتعرض له هجالمار إكدال، بتأثير جريجيز. أما هو، فقد

ذهل بصفة خاصة لسطحية الموضوع. ينبغي بأي ثمن تفادي إخضاع مثل هذه النفسية الحساسة لتجربة بمثل هذه القسوة.

ريللينج. - ينبغي أن أعني بالمرضى البائس الذي يعيش تحت سقف واحد معي.

جريجرز. - فلنر - إذًا! هل يكون جريجرز مريضاً هو أيضاً؟

ريللينج. - إن جميع الناس تقريباً مرضى للأسف.
جريجرز. - ما هو نوع العلاج الذي تطبقه على هيجالمار؟
ريللينج. - علاجي المعتاد - انني أسهر على وقايتيه من «أكذوبة حياته».

جريجرز. - أكذوبة حياته؟ ... لم أسمع جيداً...
ريللينج. - نعم، لقد قلت ذلك، أكذوبة حياته. لأن أكذوبة الحياة هي الحافز الحقيقي، أترى؟
جريجرز. - هل أستطيع أن أسألك عن الأكذوبة التي تؤرق حياة هيجالمار؟

ريللينج. - لا سبيل إلى ذلك... إنني لا أصرح مطلقاً بمثل هذه الأسرار للدجالين.

(٧٥،٣)

إن ريللينج يصدّم المتفرج الواعي. لأن كل إنسان مثالي في نظره دجال. وهو يرفض أن ينطق بكلمة «مثالي» الأجنبية، ويفضل أن يستعمل الكلمة النرويجية القديمة ومعناها الأكذوبة.

ولنحترس جيداً من أن نعتبر ريللنج المتحدث بلسان إبسن .
لكن ريللنج على حق دون شك حين يضع جريجيز في قائمة
الدجالين تارة، والمرضى تارة أخرى . ويستخدم إبسن هجلاً
إكداً ليعلن «أنه من المفيد أحياناً التغلغل في الأعماق المظلمة
للوجود الإنساني» .

(٣، ٦٥)

ها هو إبسن يدخلنا مرة أخرى في خفايا النفس المريضة
حين يقدم لنا سيدة البحر التي تحكي قصة علاج، لكنه علاج
ناجح هذه المرة .

تدور هذه المسرحية كذلك في مدينة صغيرة، تختبئ في
أحضان إحدى المضائق البحرية، بعيداً عن المياه العميقة وعن
عرض البحر . بدأت إيلليدا تلك المرأة التي تحمل اسم سفينة
بحرية وتنتمي إلى إحدى العائلات البرجوازية - تضعف
وتذبل . وتزوجها الدكتور فانجل، أخصائي القلب الذي توفيت
زوجته، لكنها لا تجد السعادة بجواره رغم أنها كانت تكنّ له
تقديراً عظيماً . لقد منح فانجل بالطبع زوجته إيلليدا الاطمئنان
على المستقبل، واحترام الناس، والحياة البرجوازية المريحة . لكن
إيلليدا تعتقد أنها باعت نفسها: «الحقيقة الخالصة هي أنك
حضرت لتجدي وأناك اشتريتي» . (٣، ٢١٤) . ويعترض فانجل
على ذلك . أما إيلليدا فتعترف بمسؤوليتها في هذا الموضوع، لكنها
تضيف: «لقد بعثت نفسي إليك» . لقد اضطرت للتخلي عن

حريتها مقابل هذه الحياة البرجوازية المريحة. لكنها لم يكن لها أي وجود حقيقي بجوار زوجها. وها هي شاردة، تعود بذكرتها إلى فترة المراهقة. إنها تحلم بأن تعثر على البحار، ذلك الغريب الذي ارتبطت معه فيما مضى بعلاقة غير متكافئة ومثل هذا الغريب أمامها. لقد حضر بحثاً عنها، فهل ستبعه؟ لقد نجح فانجل في أن يثنيها عن عزمها. وهنا يتدخل العلاج بالمعنى المفهوم. فالحجج العقلية المنطقية ليس لها أي تأثير على إيلليدا. فهي لم تنظر إلى فانجل إلا بصفته شخصاً يحميها، بصفته أباً بصورة ما، أو ضمناً حياة برجوازية آمنة. ينبغي الآن أن يقدم فانجل دليلاً على حبه. وذكروا هذا بيت الدمية حيث تنتظر نورا دون جدوى. أما هنا، فإن المعجزة تتم. ينجح فانجل في أن يثبت أنه ليس متمكناً. فيرد لإيلليدا حريتها. وتشفى إيلليدا فجأة. ترفض أن تستعيد حريتها التي عرضها عليها فانجل بسخاء، لقد استطاعت أن توازن حبها وفضلت البقاء معه عن حب.

وليس من قبيل الصدفة أن جعل إيسن من فانجل طبيباً. (وهو إنسان طيب وليس منحرفاً أو وقحاً مثل ريللينج). وهو يعامل زوجته على أنها مريضة. يركز إيسن على هذا الجانب بالذات، على مزاجها العصبي، على قلقها، على تجاهلها لكل ما يحيط بها بصورة مَرَضِيَّة. تقول: «إنني أحياء في عالم طرد منه الآخرون». ويكتشف فانجل تدريجياً - أثناء دراسته لحالة

إيلليدا - أنه لا يستطيع شفاءها إلا إذا غير ما بنفسه أولاً،
ورفض مفهومه المتسلط للزواج.

يمكننا أن نقدم وصفاً منطقياً للتطور الذي تعرضت له
إيلليدا وأن نعقد مقارنة بين سيدة البحر والمسرحيات ذات
النزعة النسائية التي قدمت خلال المرحلة «الإجتماعية» لإيسن.
إن الزوج يكتشف خطأه ويصححه، فترفض زوجته أن تتركه.
والأفضل أن نتغلغل في الأعماق وأن نتساءل عما إذا كان إيسن
يجاول اكتشاف أعماق نفسية المرأة. ربما ينبغي ألا نعلق أهمية
كبيرة على هذه النهاية الأخلاقية، على هذا القول النهائي الذي
يبدو مفاجئاً بحيث يصعب علينا تصديقه والافتناع به. ونتدر
بصفة خاصة ذلك الحنين إلى البحر، الذي يورق إيلليدا،
والذي يضيء جواً شاعرياً على المسرحية. إن إيلليدا هي إحدى
حوريات البحر (وعلى أي حال، فقد كان الاسم المبدئي
للمسرحية حورية البحر)، لا يمكن أن تشعر بأنها على سجيتها
فوق الأرض الصلبة، أو أن تتكيف مع تلك المدينة الصغيرة
المحصورة بين جوانب المضيق البحري. لقد بهرها ذلك،
الغريب، وهو أيضاً من حور البحر. إن ما يسبب القلق
لإيلليدا، ويجعلها تبذو وحيدة، منفية، وسط مجتمع الإنسان
هو انجذابها إلى البحر، ذلك العنصر البدائي الذي هو أصل
الحياة. وفي النهاية، يلقي فنجل بإحدى العبارات التي تعيد
الوحدة والتكامل للمسرحية عن طريق الإيحاء بالرمز.

« شيئاً فشيئاً بدأت أفهم . أنت تفكرين بالصور،
بتصورات ملموسة. إن حنينك الجارف للبحر، وانجذابك لهذا
الرجل لم يكونا سوى التعبير عن حاجتك - الملحة دائماً - إلى
استعادة حريتك، ليس إلا» .

(٣، ٢٣٣)

إننا نجد صعوبة في الإقناع بذلك. ألم يغلق إيسن بصورة
مفاجئة تلك الآفاق الكونية وآفاق التحليل النفسي التي انفتحت
على مسرحيته؟ ألم يقلل من شأن إيلليدا، تلك الشخصية التي
تثير الحيرة، دون أن يتوخى الحرص؟

إن إيلرت لوفبورج الكاتب الموهوب، هو أيضاً إنسان
مريض نفسياً. ربما كان مؤرخاً لامعاً ومتمكناً، يتميز بذكاء
يلتقط سرعة ما حوله، وبسعة الأفق، لكن إرادته تقف دائماً
عاجزة. إنه لا ينجح في توجيه حياته. وهو مجور اهتمام
امرأتين: إحداها، ثيا إلفستدت، تريد أن تلعب دور الطبيب
النفسي، وهي مصرة بإلحاح على منعه من تعاطي الخمر، وعلى
إبعاده عن الأماكن الموبوءة التي يرتادها بكل بساطة؛ أما
الأخرى، هيدا جابلر، فهي تدفعه - في فضول غريب - إلى
الاعتراف، وتثير رغبته في الحب، ثم تختال في زهر البرجوازية
الأصيلة، وتحاول - في نهاية الأمر - أن تطبق عليه أفظع
التجارب.

أطلق إيسن على مسرحيته اسم «هيدا جابلر»، لأن البطلة

تتميز بكونها ابنة الجنرال جابلر أكثر منها زوجة جورجن تسمان، ذلك الباحث الذي يثير السخرية. وهي تنظر إلى المجتمع الذي يحيط بها نظرة ساخرة فاترة. ولم تتعلق تلك الجميلة المدللة، بل تلك الملكة، بأي شخص في ربيع شبابها. وقد جذب الكاتب لوفبورج اهتمامها، وكانت تقدر فيه أنه جعلها موطن سره، وقص عليها كل شيء، حتى مغامراته المشبوهة. لكنها لم تتورط معه كما لم تتورط من قبل مع غيره. وتوفي والدها في هذه الأثناء. وقررت - أحد هذه الأيام - أنه حان الوقت لأن «تجعل لنفسها هدفاً». وهنا وقع اختيارها على تسمان. كان بالنسبة لها منزلاً يمكنها أن تأوي إليه، ودخلا يتيح لها أن تحتفظ بمكانة في المجتمع - لأن الجنرال لم يترك لها سوى القليل - إنها ستصبح يوماً زوجة لأحد الأساتذة، الأمر الذي يحقق لها اعتبارها في المدينة. لم يكن هناك سبب آخر، فهي لا تحب زوجها. كما أنها لا تنجح حتى في أن تنظر إليه نظرة جدية. لن تقف هيدا إلى جوار تسمان. ستنظر إليه يتطور بفضول مترفع، كما لو كان الأمر يتصل بإنسان غريب عليها، حتى وهو يسعى إلى الحصول على كرسيه الذي يتطلع إليه والذي يتوقف عليه في الواقع مستقبل العائلة.

حين يرتفع الستار عن المسرحية، نشاهد هيدا تعود إلى المدينة التي ولدت فيها في ختام رحلة احتفالات العرس الطويلة. هيدا حامل، لكنها ليست سعيدة مطلقاً بأن تصبح أمّاً. وقد

ازداد مقتها للزواج ولعائلة تسمان البرجوازية الغريبة التي انضمت إليها. لقد عقدت زواجاً غير متكافئ، وهي تعاني منه. وراحت تسعى للاتصال من جديد بأصدقائها المرموقين السابقين من أمثال براك القاضي الذي يحلم بأن يكون أكثر من صديق نيدا وزوجها، كذلك عادت للاتصال بإيلرت لوفبورج بصفة خاصة.

انخذت مدام إلفستدت مكانها إلى جوار الكاتب الموهوب، لتلعب دور الإنسانية التي يؤتمن إليها، والملاك الحارس، والمرشد الموجه. وهي تدعي شفاءه من عيوبه، وإعادته إلى علومه وأبحاثه، ومساندته في نشاطه الخلاق. هيدا تريد أن تسيطر مرة أخرى على لوفبورج. وهي تخرب عمداً كل ما تفعله مدام إلفستدت وتعيد لوفبورج إلى طبيعته الشيطانية. وتنتهي بأن تدمر الإنسان وعمله في نفس الوقت.

وفي صالون هيدا، يقدم شراب البنس (نوع من الخمر) إلى الزوار. تطلب ثيا إلفستدت من لوفبورج أن يرفض. وتلح هيدا عليه أن يقبل، احتراماً لنفسه وتأكيداً لاستقلاله الذاتي أمام الناس: «إن الناس يمكن أن يتصوروا أنك لست شجاعاً بما يكفي أو أنك لست على ثقة تامة بنفسك ٢٢٠ (٣، ٢٧٨). كما يقبل لوفبورج، في اندفاعه، أن يذهب إلى عشاء أقامه براك تكريماً لتسمان في حين أنه رفض هذه الدعوة في بادئ الأمر. وهكذا وجدت ثيا إلفستدت نفسها وقد هزمت على طول الخط.

وتتسلسل الأحداث بعد هذا انطلاقاً من هذا القرار. ينطلق لوفبورج مرة أخرى في دوامة المذات. يشرب الخمر ويرتاد الأماكن المشبوهة. ويفقد، في طريقه، مخطوطاً ثميناً تتوقف عليه سمعته ومجده، وربما بداية عمل مرموق في سلك الجامعة. وتستولي هيدا على هذا المستند الفريد وتلقي به في نار المدفأة. ثم تلتقي بلوفبورج وتقترح عليه أن يحطم نفسه، وتضع في يده أحد المسدسين اللذين كان يملكهما الجنرال جابلر.

إننا لندرك بسهولة كيف استطاعت هيدا إذلال لوفبورج ثم قتلت دون اللجوء إلى وسائل ملموسة مباشرة. ويمكن أن نتساءل لماذا تنصبّ هيدا بهذه القسوة على لوفبورج. إن إيسن يستبعد التفسير الذي يتوارد تلقائياً على أذهاننا. ربما وجد تسمان في لوفبورج منافساً خطيراً على كرسي التاريخ الذي يسعى إليه. لكن لا، إن هيدا لا تتحمس مطلقاً من أجل زوجها، ذلك «المتخصص» عديم الفاعلية. وهي تحس بالقلق. تشعر أنها في غير مكانها المناسب وسط هذا العالم من صغار البرجوازيين وغير المثقفين. وتنطلق بحثاً عن أحاسيس قومية وجديدة. تدفعها نزعة شريرة تتملكها إلى أن ترتكب «أعمالاً لا مبرر لها» (يمكن أن نتذكر هنا كنوت هامسون أو أيضاً أندريه جيد). وإذا كانت هيدا تريد أن تسيطر على لوفبورج، فذلك من أجل قياس مقدرتها وإبرازها: «إنني أريد أن أتحكم، ولو لمرة

واحدة في حياتي، في مصير رجل». (٣، ٢٨١). وهذا الرجل لا يمكن أن يكون تسمان الحقير.

إذا كنا نريد أن نلتمس بأي ثمن الظروف المخففة لخطأ هيدا، فإننا سنتذكر أنها حامل. إنها تمتعت اللحظة التي ستصبح فيها أمّاً. وحينما تقوم بإحراق المستند، تدرك مدى خطورة هذا العمل الذي تشبهه بقتل الابن. ربما كانت باحراقها لهذا المستند، تحرق صورة للطفل الذي كان يمكن أن ترزق به من إيليرت لوفبورج، الرجل الوحيد الذي أعجبت به والذي لم تكن لديها الشجاعة لأن تحبه وتنقذه. ثم تدفع بالمسكين إلى الموت، دون أن تكون مسؤولة تماماً عن ذلك الذي تعتبره انتحاراً، إذ أن لوفبورج في الواقع يقتل نفسه عرضاً. ولكنه - على أي حال - يقوم بذلك بالسلح الذي أعطته له هيدا، ونتيجة لخطئها.

إن انتحار هيدا - حيث أطلقت النار على رأسها ولم تخطئها - يبقى رغم كل شيء شيئاً غامضاً. هل استسلمت هيدا لـ (Taedium vitae)؟ هل كانت تخشى الفضيحة بتعاليتها البرجوازي؟ (فلقد عثر بجوار لوفبورج على مسدس الجنرال جابلر). إن هذا لا يهم. لقد وصلت، في نهاية الليل، إلى طريق مسدود.

إن الانحطاط الخلقي في شخصية المرأة عند إيسن بدأ يزداد بصورة ملحوظة من نورا إلى ريكا. ثم ازداد حدة من ريكا إلى هيدا جابلر واحقاقاً للقول، فإن لوفبورج ينقصه نبل

الأخلاق الذي يجعل من روزمر مربياً ومعلماً. لقد ساهم كل من روزمر وروزمرسهولم في تحقيق السمو الخلقي لتلك «المحررة». إن هيدا ولوفبورج مهذبان لكنها منحرفان. ليس هناك مبدأ أخلاقي يقود تصرفاتها، رغم أن هيدا تحتمي أحياناً بالحجج الأخلاقية والتربوية. لو لم تكن هيدا أفلتت من قسوة المحاكم لكان من الضروري أن تجد من يدافع عنها ولاضطر محاميها لأن يلجأ إلى الأخصائيين النفسيين. إن فضولها وإصرارها كباحثة مجربة يتخذان بالتأكيد شكلاً مَرَضِيّاً. إن الأحداث تجري عام ١٨٩٠، وهيدا هي إحدى الشخصيات الزائلة، غير المستقرة التي تميز «نهاية العصر» أو «نهاية نوع». ويستخدم إيسن - في هيدا جابلر كما في روزمر سهولم - ذلك الدافع النفسي الجديد نسبياً: قوة الإيحاء التي تمارسها النفوس القوية غير المترددة على الضمائر المرفهة ولكنها أضعف منها.



وجه الكاتب وراء قناع شخصياته:

إن المعركة ليست متكافئة دائماً: روزمر في مواجهة ربيكا، لوفبورج أمام هيدا جابلر، نورا بالمقارنة بهلمر، لونا هيسيل في إرغامها للقفص برنيك على الإدلاء باعترافاته علناً؛ دور المروض تقوم به دائماً المرأة، أما الرجل، أيا كان ماكراً أو مهذباً، فهو لا يستطيع أن يخضع المرأة لإرادته فهو يتراجع أمامها حين لا يكون منقاداً لتحطيم نفسه.

لكن إبسن يعترف، مع هذا، بوجود الرجل القوي،
الرجل القوي بموهبته مثل براند. لم يرسمه إبسن محاكاة لصورة
كيركجارد كما اعتقد البعض، بل محاكاة لمصيره هو نفسه كما
يفكر فيه، ولرسالته الخاصة :

«براند هو أنا نفسي في أحسن حالاتي. من المؤكد كذلك
أنني أثناء ممارستي لتحليل نفسي، قد قدمت العديد من ملامح
شخصيتي من بيرجنيت وستنسجارد.

(١٦، ٣١٨).

إن ستينسجارد إحدى شخصيات المسرح الكوميدي. ذلك
الشخص الغريب الذي يحبك المؤامرات ويتصرف دائماً بدهاء
وبصورة بعيدة عن المنطق - حتى مع نفسه - يسلينا كثيراً في
مسرحية اتحاد الشباب. إنه من طراز بيرجنيت، ذلك الشخص
الذي يعيش حياته سعيداً لامبالياً، متفائلاً دائماً، ومن ملامحه
الرئيسية ميله الواضح إلى الأنانية بل إلى حب الذات في أبشع
صوره. ومن جهة أخرى، نجد الدكتور ستوكمان عدو الشعب
الذي ينتمي إلى أمثال براند:

«إنني أحيأ في وفاق مع الدكتور ستوكمان؛ وإننا لتتفق
تماماً حول نقاط عديدة، لكن الدكتور ستوكمان فكره أكثر ثورانياً
مني، كما أنه يتميز بالاضافة إلى ذلك بخصائص متنوعة تجعل
من السهل تصديق كل الآراء التي يدلي بها والتي لم يكن من
اليسير قبولها لو أنني أعربت عنها بنفسي».

(١٧، ٤٨٠)

إن هذه المسرحية تشبه - من نواحٍ عديدة - مأساة أحد الشهداء. توماس ستوكمسان يلتزم بموقف أخلاقي يصعب الإحتفاظ به. فهو إذا اقتنع بحصوله على الحقيقة فما من قوة يمكن أن تزعزعه عن مبدئه. ورغم هذا فهو متشكك بطبيعته، يقف في وجه أخيه القاضي بيتر، الذي يجسد فكر الدولة. (إن اختيار الأسماء له مغزاه). لقد استمتع إبسن برسم شخصيتين متناقضتين تماماً.

توماس إنسان متحمس إيجابي وتلقائي، ينفق طوعاً كل ما يكسبه، ويحب أفخر الأطعمة وتربطه بزوجه وأولاده علاقات الحب والحنان. أما بيتر فهو غير متزوج (أعزب)، يعاني من معدته، وهو ينتمي إلى برج الميزان بمزاجه وطباعه، ويجهل تماماً مباحج الحياة، ويتوقف وجوده على ممارسته لوظيفته. ويعتبر توماس أخاه حديث النعمة. أما بيتر، من جانبه، فهو يعاتب أخاه على نكرانه للجميل. فهو لا يتذكر هؤلاء الذين ساعدوه وبصفة خاصة ما يدين به لبيتر نفسه، بما أنه هو الذي أحضره إلى هذه المدينة الصغيرة بصفته قاضياً وعهد إليه بمهمة صيانة مورد المياه المعدنية التي كانت مهمة حتى هذا الحين. والواقع أن توماس يذكر جيداً أنه عاش في بؤس ولكنه يظن أنه تخلص منه بفضل طاقته وقيمه العلمية التي يدركها تماماً. وهو يؤمن بالعلم والتقدم ويعتقد أن الفرد هو الذي يستخلص الحقيقة، وأنها هي وحدها القادرة على منح السعادة للمجتمع البشري. أما بيتر، فهو لا يعترف إلا بسلطة واحدة، هي سلطة الدولة التي يمثلها.

وأن المجتمع لن يحقق خلاصه إلا بالتزام كل مواطن. لذا الشقيقتين لا يمكن أن يتفقا من الناحية السياسية. توماس يه إلى المعارضة، ويقدم مقالاته لصحيفة يسارية. أما بيتر في بالغيز من العلاقات الغريبة لأخيه. فهو يعتقد أن الصح لا يجب أن تستقي معلوماتها إلا من ممثلي السلطة. توه يتحدث بلغة حية ومباشرة؛ ولا يتراجع عن استعمال التعبير العامة المصورة. وهو بهذا يصدم بيتر الذي يتحدث كما ية بلغة متكلفة، قاطعة وإدارية. وقد كادت شخصية القاضي تصبح شخصية نظرية لا حرارة فيها ولا روح. إن الش الذي يمثل الحكومة لا يعبر عن الكثير من شخصيته الحقة وقد جعله إيسن شخصاً مقبولاً بفضل حوارهِ مع الطبيب يدافع عن تلقائية الفكر والرغبة في التقدم. إن كلاً من وتوماس يبرز بدوره بحيث نجد الشخصيتين اللتين كان يمكن تصبحا مصدر قلق تتحركان داخل «الأخوة الأعداء» به مذهلة. لكن إيسن لا ينظر بعين العطف لبيتر وتوماس على سواء. فنحن نشعر بميله الواضح إلى توماس. ونحن لا ننند حين يشبه نفسه - إلى حد ما - بالدكتور ستوكمان:

لقد ترك لنا إيسن مرآة صادقة لنفسه وبصفة خاصة . المرحلة الأخيرة التي عبر خلالها في مسرحياته عن مشاعر الأمل. فهو لا يقدم لنا إيسن الخلاق أثناء عمله، أو المناضل في خضم المعركة. بل نجد أماننا البناء الذي

قواه، رجل الفعل والقول الذي صار عاجزا، الفنان الذي فقد
وحيه فراح يتغنى بأروع أعماله. لقد دقت ساعة الاعتراف.
لكن الحساب الختامي لا يشمل ما يمكن أن يسعد الشاعر
أو الجمهور.

ها هي الشخصية الرئيسية - خلال المسرحيات الأخيرة
- سواء كان اسمها سولنس أوج.ج. بوركمان أو روبيك - تجسد
مرحلة من الحياة، هي مرحلة الشيخوخة وخاصة شيخوخة
الموهبة. كيف تحتفظ الموهبة في شيخوختها بالاتصال بالعالم
وخاصة بالأجيال الصاعدة؟ كيف تحتمي من القلق والغيرة؟ ثم
كيف يتفق العجوز مع زوجته؟ هنا تبدو اعترافات إبسن دون
شك غير متحفظة. نراه يتأرجح بين الحقد وتأنيب الضمير. لقد
تعب من خوض حرب المواضيع والاستنزاف ضد زوجته
المتشككة. ثم يعود إبسن إلى الماضي ليقدم من جديد
موضوعات قديمة للغاية، عودة إلى المنبع وخاصة إلى يراند. إن
الرجل المتفوق لا يمكن أن يسير نحو تحقيق هدفه دون أن يسبب
الألم للمحيطين به، دون أن يقبل أن يضحي المقربون له من
أجله؛ ونتيجة لذلك فهو لا يستطيع أبداً أن يهرب من الشعور
بالذنب. لكن هذا الشعور يزداد حدة في الوقت الذي يتوقف
فيه النشاط وينضب الوحي. ها هو الشاعر أو الفنان يعاني
بنظره الأطلال التي أحاط نفسه بها ويتساءل عما إذا كانت

الأعمال التي قدمها تبرر بقيمتها وأهميتها التضحيات التي فرضها على المحيطين به .

مدام سولنس (قلقة): - مريض؟ هل أنت مريض؟
سولنس (يفجر): - نصف مجنون! مغتاض! كل ما تريد!

مدام سولنس (تحاول الاستناد إلى ظهر كرسيها وتجلس):
- هالفارا! باسم السماء!
سولنس: - ولكن لا، إنكما مخطئان أنتما الإثنين، الدكتور وأنت!

(مدام سولنس حائرة تتابعه بنظراتها. ثم يسير هو متوجهاً إليها).

سولنس (بهذوء): - الواقع، أنني لا أعلم شيئاً مطلقاً.
مدام سولنس: - لكن لا، أليس كذلك؟ إذاً ما الذي يحدث لك؟

سولنس: - الأمر هو أنني كثيراً ما يبدو لي أنني أنهار تحت وطأة هذه الديون الرهيبة.

مدام سولنس: - ديون؟ لكنك لست مديناً لأحد بشيء يا هالفارا!

سولنس (في هدوء، متأثراً): - بلى، تجاهك، إنني مدين لك بالكثير يا آلين.

مدام سولنس (تنهض في هدوء): - ما الذي تخبئه وراء كل هذا؟ تكلم. أخبرني بسرعة.

سولنس: أبداً، لا شيء، لا شيء مطلقاً. إنني لم أرتكب ما يسيء إليك. أو على أي حال، ليس عن وعي أو عن عمد. لكن يبدو لي مع هذا أن هناك ديناً مضيئاً يثقل على ضميري. مدام سولنس: - دين تجاهي؟ إذا لا بد أنك مريض حقاً يا هالفار.

سولنس (في حزن): - ربما. لكنه مرض أو شيء مماثل...

(يفتح الباب على اليمين) آه! ها هو الضوء.

(٢٤٣-٢٤٢، ٣)

تدخل هيلد المسرح في هذه اللحظة. ومع ظهور ذلك الشباب اليناع يستعيد سولنس رغبته في الحياة، ويستسلم لنوع من الحماس، لكنه يتعرض لأزمة إحساس زائد بكبريائه تدفعه إلى القيام بعمل جريء بل وطائش، يؤدي إلى تخطيطه. ويعترف هذه المرة لهيلد بمرضه، بعدم اتزانه العقلي أو بشعوره بالذنب، ولا يستطيع أن يحور حالته. وعلى أي حال، فإن سولنس يتألم لأنه لم يستطع أن يخضع لقوانين الأخلاق التي قبلتها الغالبية العظمى من البشر.

هيلد (تنظر إليه باهتمام): - هل أنت مريض أيها

الخلاق؟

سولنس: - قولي مجنون. لأن هذا ما تعتقدن.
 هيلد: - لا، إن ما ينقصك ليس العقل.
 سولنس: - إذاً ما هو؟ هيا، تكلمي!
 هيلد: - أود أن أعرف، إذا لم تكن قد جئت إلى هذا العالم بضمير عاجز.
 سولنس: - ضمير عاجز، ما هي تلك الفكرة الشيطانية التي تفكرين فيها؟
 هيلد: - أريد أن أقول إن ضميرك حساس للغاية شديد التأثير. غير قادر على مواجهة الأحداث وإزالة كل ما يجثم على صدرك.

(٣٥٤، ٣)

كانت هيلد تأمل أن يتمكن سولنس من التخلص من هذه المخاوف عديمة القيمة، من هذه الأشباح، تريد أن تساعد على طرد الوسواس التي غالبته مؤخراً دون أن يكون لها أي تبرير. أما سولنس من جانبه فهو يناضل بكل قواه ضد الخرافات التي تسكنه.

تدور المسرحية كلها، حول إبراز عظمة الإنسان الموهوب في شيخورته وأنواع الإكراه التي يتعرض لها. فإن سولنس لا يفكر فقط في أن يجتني من نزوات منتصف العمر، لكنه يخشى كذلك ظهور منافسين يطمسونه ويجعلونه في طي النسيان بل ويخشى أن يتصل منه شركاؤه المقربون وأن يقوموا بخيانته:

«إن المعركة التي خضتها كلفتني غالياً والآن ها أنا أخشى
ألا يطيع شركائي وأتباعي الأوامر التي أصدرها». (٣، ٣٥٨).
لكن ذلك الركود النفسي، وذلك الضمير المريض للذين
يصيبان سولنس بالشكل، هما القدية التي يقدمها عن سعادته في
الماضي. لقد عرف الفنان السعادة الكاملة في الوقت الذي كان
يخلق فيه أعماله، وينبغي الآن أن يدفع الثمن. ويؤمن إيسن
بأن هناك نوعاً من التكفير.

سولنس: - انصتي جيداً إلى ما سأقوله لك يا هيلد، إن
جميع النتائج التي حصلت عليها وأنا أعمل، وأنا أبني، وأنا
أخلق في ظل الحب والثقة والسعادة الهادئة ونفحة الوحي العظيم
(ويستجمع قواه) أليس فظيماً أن تفكر...

هيلد: - ما هو الفظيع في هذا؟

سولنس: - إنني الآن يجب أن أسوي حسابي. يجب أن
أدفع - ليس بالنقود - ولكن بالسعادة البشرية. وليس فقط
بسعادتي الشخصية، ولكن بسعادة الآخرين أيضاً. إن هذا
هو الثمن الذي دفعته مقابل مكاني كفسان. الثمن الذي
اضطرت لدفعه ليس فقط أنا وحدي ولكن الآخرين أيضاً.
ومع مرور الأيام، يجب أن أسهر على أن يدفع الآخرون الثمن
من أجلي. باستمرار ودائماً.

هيلد (تهض وتظل متطلعة إليه): - الآن أنت تفكر
فيها.

سولنس: - نعم، في آلين بالذات. لقد كانت لها رسالة في الحياة هي أيضاً. كما كانت لي رسالتي (بدأ صوته يرتعش)، ولكنها اضطرت أن تحتمل، أن تلغي رسالتها، أن تضيع، أن تمحي، لكي تتأكد رسالتي أنا وتبلمور بحرية. لأنه يجب أن تعلمي أنها هي أيضاً كانت تملك الموهبة الخلاقة. (٣، ٣٥٠).

إن كل ضمير إنساني يجد نفسه وقد كلف برسالة. لكن الجميع لا ينجحون في تحقيق رسالتهم كاملة بالتركيز على المهمة المكلف بها كل منهم، أي باتباع موهبتهم. إن خطيئة الإنسان المبدع - التي لا يدركها دائماً والتي لا ينجح بصفة خاصة في تفاديها - هو أنه لا ينجح دائماً في أن يحقق ذاته، إلا إذا منع المقربين له من أن يحققوا إلهامهم. إنه يزدهر ويتلمور على حساب الآخرين، يخلق شخصية كل فرد من أفراد عائلته، كل شريك في الفريق الذي يعملونه. إن البداية الصعبة التي شهدتها هنريك إبسن لفننه هذه الحقيقة المرة التي عبر عنها في براند. لكن اعتنازه يتضح في هذا العمل الجدلي اللاذع. أما هنا فنحن نرى على العكس فناً عجوزاً يناضل ضد الوسواس وتأنيبات الضمير التي لا ينجح في طردها. ها هو إبسن المنعزل يغرق في التأملات الحزينة التي استحوذت على تفكيره.

جون جابريال بوركمان يشعر بأنه مذنب تماماً مثل سولنس. فلقد خان حب الطفولة وأفسد علاقة أتاحت له بناء مجال لعمله، كل هذا من أجل تحقيق مصيره. لقد جمع بوركمان

- حين كان يعمل بالبنوك - ثروة طائلة، وكان غنياً قادراً، ومرّ
بمرحلة حافلة، كان يعتبر في صفوف الأمراء. إن ما كان يملؤه
نشوة، لم يكن الثراء المادي كما لم يكن كذلك الجاه، بل نشوة
العمل، تلك النشوة التي تستولي على الموهبة الخلاقة. تحول هذا
المصري إلى مهندس كبير، أخرج من باطن الأرض مصانع
ومدنًا. ويمكن أن نقارنه بفوست خلال المشاهد الأخيرة. كان
يتخيل أنه يعمل لصالح الجنس البشري بأكمله. كان بوركمان
يعتبر نفسه - وظلّ هذا الاعتقاد حياً حتى بعد فشله وبعد تخطيه
عتبة الشيخوخة - كفنان في عمله، كفرد موهوب. كانت هذه
المواهب تجعله لا مثيل له في الوقت الذي كان يصدر الأوامر
للجميع من حوله ويغير وجه البلاد. كان قوياً لكنه كان وحيداً.
وقد كانت هذه المواهب نفسها هي سبب عزله. وقد تجرد من
أملكه، وساءت سمعته، وضاع شرفه حين مرّ بمرحلة السجن
المهينة وانعزل داخل الفيلا الفخمة التي يمتلكها. ولكن الأمل
ظلّ - مع هذا - يراوده. إنهم لا يمكن أن يستغنوا عن عبقريته.
وسيستدعونه يوماً، وسيستعيد منصبه في العمل والكفاح. وحتى
هذا الحين، أقام كبرياؤه وتباينه وحققه وضغائنه من حوله
حاجزاً، فانفصل عن زوجته ولم تبق له علاقة سوى بشاعر
سخيف، فاشل، يبكي هو أيضاً (ولكن عن غير حق) على عدم
فهم معاصريه له ونكرانهم لجميله. ويدفع بوركمان، تماماً مثل
سولنس، ثمن نجاحه السابق، وتفانيه الأعمى لرسالته، وحزمه

الشديد في عمله (الذي قاده إلى التضحية بالمحيطين به والإساءة إليهم)، بسنوات كان يجتر فيها الماضي ويستعيده باستمرار في صمت واستسلام. وأخذ يقلب في ذاكرته اللحظات العظيمة في حياته العملية ويتخيل مثل سولنس الأجيال القادمة تكبر وتثبت نفسها، مختلفة تماماً عنه، وفارضة عليه ألعازاً خطيرة ومتعددة الحل.

ونقترب أكثر فأكثر من شخصية إسبن الحقيقية مع أنطون روبيك بطل المشهد الدرامي (حين نستيقظ من بين الموت). إن أنطون روبيك أيضاً شخصية خلقة، لكن في المجال الروحي. إسبن يدرس من خلاله المشاكل الأخلاقية للفنان والتي تشابه كثيراً مع المشاكل التي تعترض الشاعر.

إن حظ أنطون روبيك من السعادة لا يفوق حظ سولنس أو بوركمان. لقد انتهت فترة الوصي الشري بالنسبة لروبك الذي كان أحد كبار المثاليين. إنه لا يزال يتمتع بالشهرة التي اكتسبها، كما أن وضعه المادي ليس شيئاً بالمرّة، لأنه لا زال ينفذ التماثيل النصفية التي تلقى إعجاب «الموديل» والمحيطين بها، وهي تشابه الأصل وتثير الإعجاب. ويتشاجر مع زوجته ماجا خلال عجلة الحياة اليومية الرتيبة. يحلم سراً باليوم الذي يسطع فيه من جديد شعاع الوحي الخلاق حين ينجح عن طريق الحب في أن يعاود الاتصال بالشباب. إن الفنان حين يكبر، ينظر ناسى إلى الوقت الذي ذاع فيه صيته، إلى الفترة التي كان يقيم

فيها تمثاله العظيم «يوم البعث». وفي مدينة الماء، حيث يستحم روبك بصحبة ماجا، يلتقي بامرأة رائعة الجمال، إيرين، ترتدي الثياب البيضاء وتصحبها دائماً إحدى الراهبات.

ويجد روبك صعوبة في التعرف على «موديله» القديم، المرأة التي أوصت إليه «يوم البعث». ويتخيل روبك وإيرين الفترة الحافلة التي تم فيها تصميم وتنفيذ هذا العمل الضخم. لكن إيرين تصاب بصدمة حين يطلق روبك على تلك الجهود الطويلة المتواصلة «مشهداً مثمراً من تاريخ حياته». وتصرح مؤخراً لأستاذها - لكن الإعترافات التي تأتي متأخرة ليست نادرة في الأدب النرويجي - بأن لم تعر مطلقاً اهتمامها للفن قبل أن تلتقي به. لقد استسلمت له بسبب الحب. ألم يشأ روبك أبداً أن يقرأ علامات ذلك الحب؟ لقد عاشت إيرين في شقاء بعد أن تركت نهائياً ذلك المكان الذي كان روبك يتفد فيه تماثيله. عاشت من البؤس وظهرت عارية في «لوحات حية»، ارتادت الأماكن المشبوهة، تزوجت مرتين، ولكن في كل مرة كانت تنتهي بالفشل. واستولى تأنيب الضمير على روبك منذ أن أنصت إلى إيرين. إنه الآن يعرف جيداً أنه هو الذي حطمها. لقد لاحقت اللعنة أجمل أعماله. إنه يشعر أنه مسؤول عن المآسي التي أصابت إيرين بعد ذلك. ربما تذكر إيسن هنا لورا كيلر التي استوحى منها شخصية نورا. إن عدم تكتم إيسن ساهم بدرجة كبيرة في تعقيد الأزمة التي أفسدت حياة تلك

النرويجية الشابة. أئبني أن نضيف كذلك أن إميلي بارداخ - التي لمعت منذ شبابها في مجتمعات فيينا والتي قدمها إبسن مرتين في مسرحياته في شخصيتي هيدا جابلر بملاحمها التي تدعو للقلق ثم هيلد الفتاة الرقيقة - حكم عليها ألا تتزوج أبداً؟ إن الفنان يتركز في نجاحه ومجده على شقاء المقربين له والشخصيات اللاتي يستخدمهن كموديل لأعماله. إن أخطر ما في الأمر دون شك هو أن روبك لم يعرف كيف يتعرف على حب موديله له. إن الفنان يحيا في أحلامه، تفصله عن العالم الواقعي كثافة تخيلاته الخاصة. فهو لا يرى في الموديل (أو حين نتحدث عن الشاعر المسرحي، في ملهمته) سوى مصدر إلهام، لا يعرف كيف يحذر تحركات وتطلعات نفس ترغب في أن تفتح صدرها له. يرفض المبادلة. يأخذ ولا يعطي. يحتفظ بنفسه لعمله فقط. لا يفتح عينيه على العالم المحيط به إلا إذا كان هذا العالم والمجتمع الذي يعيش فيه يمكن أن يساعدانه على تشييد الصرح الذي يحلم به. وهنا يجب أن نتذكر إبسن خلال سنوات المنفى حين كان يعيش منعزلاً عن البلاد التي تستقبله، يجهل تماماً روما مقر البابوية وميونخ ويحيا في إيطاليا وبافاريا مقتصرأ على صحبة شخصيات وهمية نرويجية (إذا ما استثنينا اليونان والرومان في أمبراطور وجاليلي). ربما اكتشفنا نقط تشابه أخرى بين أنطون روبك وإبسن إذا كان لدينا مزيد من المعلومات حول سلوك إبسن في مجال الحياة الجنسية. فإن روبك حين يجد نفسه وجهاً

لوجه أمام موديله الجميل إيرين يتصرف كأحد الدينين المتزمتين. كما أن هنريك إيسن، رغم أنه كان بعيداً إلى حد ما عن الدين المسيحي، ظل في أغلب الأحيان وفياً لتقاليد أجداده الطهرين في اسكتلندا.

واحد وخمسون عاماً مرت بين كاتيلينا (١٨٤٨) والمشهد الدرامي (١٨٩٩). لم يكف إيسن أبداً عن العمل، ولم يترك قلمه إلا حينما خانته قواه البدنية. وقد تطور البناء الظاهري لمسرحياته تطوراً سريعاً لأنه كان دائماً يتنقل بين التيارات الحية للأدب الأوروبي. لكن منذ كاتيلينا بدأت ملامح الشخصية الإيسنية - وخاصة الشخصية النسائية - تتضح وتحدد. واستطاع إيسن أن يشكل لنفسه منذ وقت مبكر فلسفة للإنسان ظل ملتزماً بها حتى النهاية. إن الشخصية الإيسنية لا تتعلق بنموذج قديم محدد، مثل شخصيات المسرح الكلاسيكي. كما أنه لا يمثل طبقة ما أو مجموعة اقتصادية معينة. إنه فرد. يحمل إسماً واسم عائلة. وينتمي لعائلة. ويحشم عليه ميراث في المظهر والجوهر هو ثقل ماضيه الخاص وماضي أجداده. يمكننا بسهولة أن نطبق عليه بطاقة ونكتب عنه دراسة وافية. وبهذا المعنى فهو ينتمي بحق إلى عصره الذي شهد ازدهار الطبيعية الأوروبية. لكن فلسفة الطبيعيين لا تشبه مطلقاً فلسفة هنريك إيسن.

إن الفسيولوجيا في نظر الطبيعيين لها الأولوية على علم

النفس. وغالباً ما تتحكم الأولى في الثانية: إن الانسان بالنسبة إليهم يحدده أصله والبيئة التي يعيش فيها. لكن شخصيات إِبسن - أو أهمها على أية حال - لا تكتفي بتقمص شخصيتها الحالية. فهي تتحدث دائماً عن «رسالة حياتهم». تريد أن تحقق كل إمكانيات الأنا الأعلى. لقد تلقت نداء وتريد تلبية. إن الكلمة التي تشكل مفتاح المسرح الإِبسني هي دون شك كلمة «رسالة».

الفصل الثالث

شاعر الرسالة

في عام ١٨٦٤، نشر إيسن براند. كان حينئذ يبلغ من العمر ستة وثلاثين عاماً. وبعد مرور خمسة عشر عاماً، قدم أول عرض لمسرحية (بيت الدمية) (١٨٧٩)، وكان عمره آنذاك واحداً وخمسين عاماً. فرض إيسن نفسه في مسرحية براند على الطريقة السكندنافية. أما في (بيت الدمية) فقد أصبح اسماً لامعاً في أوروبا كلها وفي العالم أجمع. ثم توالى أعماله محققة نجاحاً باهرًا. عرف إيسن التكريم والمجد. ولكن المجد جاء متأخرًا. فإيسن لم يحقق قبل براند سوى الفشل أو نصف النجاح.

وفي بداية الستينات، كاد إيسن أن يضيع في العالم البوهيمي. وتساءل بعض المقربين له عن مستقبله. كانت زوجته سوزانا تسانده لكنه مر بالتأكيد بساعات ثطت فيها عزمته، وربما تساءل متى سيتمكن نهائياً من التغلب على المصير المعاكس. لكنه لم يكن لديه أبداً الانطباع بأنه اتخذ الطريق الوعر. وكما قال في مسرحيته الأخيرة فإنه كان واثقاً من أنه «ولد فناناً». لقد

تلقى موهبة الشعر المسرحي منذ مولده. كان مكلفاً بأداء رسالة.



الرسالة :

وهكذا نجد الموضوع الرئيسي في مسرحه هو التكليف أو الرسالة وهو موضوع اسكندينا في أساساً حيث كان الرومانسيون الدغماريون قد عاجلوه باستفاضة قبل إبسن. وبصفة خاصة أهلنشلينجر في مسرحيته الشعرية علاء الدين (١٨٠٥). يختبئ الشاعر وراء شخصية علاء الدين، وهو في قمة السعادة، لأنه يمسك بيده مصباح علاء الدين السحري الشهير الذي أصبح هنا رمزاً للعبقرية الفنية. وبعد مرور خمسين عاماً (١٨٥٥)، نشر القصص (H.ANDERSEN) أندرسن مذكراته، وأطلق عليها «حكاية حياتي». كان أندرسن يشبه قصة حياته بإحدى الحكايات السحرية الخيالية لأنه لم يكن يستوعب بسهولة فكرة اختيار الآلهة وتمييزهم له. ورغم هذا، فإن العبقرية، بالنسبة لأندرسن كانت هبة بلا مقابل لكنها كانت أحياناً تسبب له الازعاج أو الألم.

لقد عالج إبسن موضوع الموهبة ليس من زاوية الابهار أو النعم الالهية - ولكن من زاوية أهم وأخطر: إن الشخص الذي نودي عليه يخمن مسبقاً الدور الذي عليه أن يقوم به، لكن عليه أن يناضل بضراوة لكي يصبح ما ينبغي ان يكون. إن أداء رسالته هو تحقيق ذاته. ولكن تحقيق الذات بالنسبة لإبسن ليس إرضاء ذاته، والسعي لارضاء أبسط نزواته التي يطلق عليها «هو

حياته»، بل أن يظل أميناً على سلوكه، وأن يتطور في اتجاه معروف، ذلك الذي حدد له خلال النداء الأول. إذ أن تطور الشخصية بهذه الصورة يبدو أحياناً مبهمًا، متعاطفًا، استفزازياً بالنسبة للمحيطين بالبطل وللمجتمع المحافظ الذي يعيش فيه. إن تحقيق الذات -وفقاً لوجهة نظر إيسن- ليس في اتباع الميول الطبيعية، لكنه في أغلب الأحيان إبعاد الحلول السهلة أو المسبقة، والتجديف في اتجاه معاكس للتيار ومعرفة كيفية التراجع وقت الحاجة أمام الابهار أو الفضيحة.

إن ما يميز الانسان المختار هي تلك النظرة التي يدرك بها مستقبله، هي الرسالة التي يلتزم بها. إن الألفاظ التي تتكرر دائماً في كتابات إيسن هي نداء، تكليف للحياة أو الرسالة، المهمة التي عهد بها إليك طوال حياتك. إذا استجاب لهذا النداء، إذا سخر البطل الابسني جميع الوسائل التي يملكها للقيام بمهمته فإنه سيعرف طريق السعادة أي السلام الداخلي. إن السعادة جزء لا يتجزأ من أدائه لرسالته. وهي لا تختلط مطلقاً مع صورة أو أخرى من صور النجاح. إن شخصاً «نجح» في نظر العالم من الممكن أن يكون قد خان رسالته. أما الرجل الذي لا يصل إلى غايته على الفور، فيجب أن يحتفظ في نفسه بتلك الثقة، في النتيجة النهائية التي تصنع الرجال العظام، القادرين على التغلب على جميع أشكال المحن والقلق والشك. إن الشخص المختار في أدائه الصعب، المغامر، لرسالته -ورغم كل الصعوبات التي

تواجهه، يحس بالسعادة، وعلى العكس، فإن الشخص الذي لا يدرك جدّاً حقيقته وعلى الأصح حقيقة ما ينبغي أن يكون عليه، الذي لا يرى أو يرفض أن يلمس رسالته العميقة، فإنه محكوم عليه في النهاية بالشقاء حتى لو نجح في نظر العالم، واستمتع بالملذات الجزئية المؤقتة. إنه ينقش - بل وفي إمكانه أن يبهر المجتمع المحيط به. لكنه يعيش هو نفسه في الوهم أو الكذب، وإن عاجلاً أو آجلاً سيكون عليه أن يختار: إما أن يتوب ويسعى لأن يحيا وفقاً للحقيقة، لحقيقته هو، ويلائم بين متطلبات الأنا الجوهري مع متطلبات الأنا العرضي ويرفض أن يلعب «الدور» أو الشخصية الخادعة التي يقوم بها أمام المجتمع ليخدعه ويخدع نفسه- ولتذكر التوبة المفاجئة لبرنيك- أو أن يحكم على نفسه بنوع من اللعنة:-

ليس هناك سعادة بدون استقامة الضمير، أو استقامة ضمير بدون احترام الرسالة. وربما أضفنا: إن الرجل الذي يضطلع برسالته يحقق خلاصه. والواقع أننا نحس ببعض الحرج حين نحاول عرض عقيدة هنريك إبسن الأخلاقية الضمنية، فإن هذا الشاعر يصرح بأنه بعيد عن العقيدة المسيحية. ورغم هذا، فإن من العسير إدراك فكره إذا استبعدنا تماماً بعض المسلمات الدينية. وبصفة خاصة ينبغي ظاهرياً أن نقبل وجود العناية الالهية. هناك دور ما حددته الخطة الالهية مسبقاً لكل فرد. ولكن كلاً منا يتحكم كذلك في نفسه فهو إذاً حر. ينبغي أن

بسأل نفسه، ينبغي أن يقبل الدور الذي حدد له مسبقاً. وبمجرد قبوله بحرية للقيام بهذا الدور فإنه يسير على طريق الخلاص. إسن لا يفرض مشكلة العالم الآخر، ولكن شخصياته «المختارة» تملك من اليقين والجرأة في خوضه التجارب ما يميز المؤمنين. إنهم يعرفون إلى أين يسرون. إن هذا اليقين الداخلي وهذا الاحتقار للاحتتمالات الأرضية تميز بل وتصدم أحياناً جماهير الشعب، قطيع الخاملين الذين يلقي بهم (يتقيأهم) السيد. وهم يحققون أنفسهم في أداء رسالتهم، ويعبرون في الوقت نفسه عن نقاء المبدأ الذي يرفع من شأنهم. وأحياناً يحطمون أنفسهم حين يصلون إلى أبعد مدى في تحقيق مهمتهم مما يزودهم بنوع من العظمة التراجيدية.



هيكون، جاتجير، وبراند:

إن الله يختار الملوك، ورجال الدين، والشعراء. يقدم لنا إسن في مسرحيته الطامعون في العرش الملك سكول الذي تثير شرعية ملكه بعض الأقاويل. يقف هيكون في وجهه، وهو طامع في العرش، وهو لا يؤكد فقط أن السلطة الملكية تخضع له، بسبب نشأته بل ويعلم أيضاً أنه يجسد فكرة ما عن الملكية. يريد أن يجمع حوله النرويجيين الذين كانوا منقسمين على أنفسهم حتى هذا الحين. سيكون الملك الموحد. تلك هي الرسالة التي يحس نفسه مكلفاً بها. إنه لا يسعى إلى الاستفادة من الملكية بأي ميزة

شخصية ولكنه يريد على العكس أن يضع نفسه في خدمة الشعب وأن يرد إليه الاحساس بكيانه، بوحدته، بقدرته. ويشعر سكول، الذي يجلس على العرش بالفعل بالقلق لا سيما وانه غير مقتنع بفكرة الملك فهو يحكم ولكنه لا يدري لأي غرض (هدف) وهو يشك في الأمر. وبما أن الأدلة المادية التي يمكن أن تربك أحدهما، وتريح الآخر من يد الأسقف نيقولا، الذي يرفض تسليمها - فإن سكول يتساءل عما إذا كان تعبير هيكول عن رسالته دليلاً على شرعيته. ويسأل سكول الشاعر الايسلندي جاتجير الذي يعيش في قصره في ذلك الوقت.

سكول- أخبرني يا جاتجير، كيف أصبحت شاعراً؟

جاتجير- إن فن الشعر لا يعلم يا سيدي.

سيكول- لا يعلم؟ إذاً ماذا فعلت؟

جاتجير- لقد وهبت موهبة الألم. ومنذ هذا الحين أصبحت

شاعراً.

سكول- إن ما يحتاجه الشاعر إذاً هو موهبة المعاناة؟

جاتجير- بالنسبة إلي، كانت المعاناة. بالنسبة لآخرين ربما

كان الايمان. الايمان أو الشك.

سكول- الشك؟

جاتجير- ولكن حيثئذ ينبغي أن يكون الشك سليماً وقوياً.

(٣٨٦، ١)

إن الشك يصلح لبعض الشعراء، ولكنه لا يتفق مطلقاً مع

الملوك. على أي حال، فإن جاتخير، لا ينجح في إخراج سكول من كاتبته. إن الملك في حاجة إلى شخص يثق فيه. وجاتخير لا يريد أن يقوم بهذا الدور ويقترح سكول عليه أن يصبح يوماً وريثه. جاتخير يرفض. ما من قوة في العالم تجعله ينكر رسالته. إنه شاعر وسيظل شاعراً. ويقدم للملك هاتير النصيحتين بمثابة وداع «اشتر لنفسك كلباً» ثم «ثق من نفسك وستنقذ». إن أولى النصيحتين أسهل في اتباعها من الثانية، وفي نهاية الأمر يتغلب هيكون الموحد على سكول، الملك الذي لا رسالة له.

وبعد الملك، يأتي القس. ها هو براند يتحدى جميع المخاطر، ويعمل الكثير لكي يحقق لإنسان محتضر آخر عزاء له. ويقبل أن يمارس الكهنوت في مجتمع يعاني من الحرمان، وهو لا يقبل فقط أداء أية مهمة شاقة، أو خطرة، ولكنه يرغب زوجته آنياس وابنه آلف على تحمل المناخ القاسي في الهضاب المرتفعة - لقد وهب براند كل حياته لتحقيق رسالته وضحي بأعز ما يملك، أما آنياس، فكانت تذكره دائماً بشعاره «الكل أو لا شيء». وقد رأى بعض المعاصرين لايسن في براند شعراً من وحي مسيحي، ربما لأنهم لم يتأملوا النص عن قرب. يقول براند، «إنني لا أتحذ مثل قس الكنيسة. وأنا لا أدري حتى إذا كنت مسيحياً. ولكن بالتأكيد إنسان وأنا ألس بوضوح ذلك الوهن الذي استنزف قوى بلادنا».

(٤٣٣، ١)

إن براند، يجسد التشدد أياً كان المجال الذي يطبق عليه. وهو يعلم دون شك بالتحديد معنى رسالته، لكن إبسن لا يصرح لنا بمضمون ما يعلمه. إن براند يعرف نفسه أساساً باختلافه مع الشخصيات الأخرى، مع أمه التي تتعلق بشدة بالأملالكنبانية، والتي رفض أن يمنحها الأسرار الأخيرة، مع القاضي، الذي هو عبد للمفاهيم الشكلية والذي يؤدي واجبه بكل حزم، ولكن داخل دائرة اختصاصه فقط، مع كبير القساوسة الذي تفزعه كل أشكال الدقة والصراحة والذي يدعو إلى مسيحية «إنسانية». إن براند يؤمن بالمطلق في الأنظمة (التقاوم) وهو يحارب جميع أشكال التصالحية (التساحية) والنسبية. من المؤكد أننا يمكن أن نقرأ براند كرسالة نقد نرويجية كتبت للسكندينافين عام ١٨٦٤، أو كقصيدة ذات مضمون عالمي يخلصنا جميعاً. وتشير بعض المشاهد في الواقع على اهتمامات معاصرة آنذاك. لقد فكر إبسن في المأساة السياسية التي تهز اسكنديناويا. وانتقد خمول (تكاسل) الحكومات والأفراد الذين لم يهبوا لنجدة الدنمارك التي هاجتها بروسيا. قدم لنا إبسن قساً يدعو للتحرك النشط. يمكن بسهولة أن نخمن الخلفية السياسية للكاتب. إن هنريك إبسن لا يسعى لإعادة مواطنيه إلى المسيحية. لهذا فهو يغضب حين يحاول البعض أن يجد في براند صورة لكيركجارد، المفكر المسيحي. لكن، هل يمكن البعض أن يفكر رغم هذا أن بعض مواقف براند وتصريحاته تذكرنا

بكيركجارد؟ إن شعاره «الكل أو لا شيء» يذكرنا على الفور بعنوان أحد أعمال كيركجارد الشهيرة (إما... أو ما أو البديل). إن السلوك الأخلاقي لبراند، يدفعه دائماً لاتخاذ القرارات، يتصرف دائماً ببسالة، يمت المرونة وينفي كل قيمة لما أسماه شيللر العفو. وقد أدان براند -باسم مبدئه الأخلاقي -الديني- إيزر الذي لم يستطع أبداً أن يتخلص على المستوى الجمالي ولكي يقوم براند بمهمته على أكمل وجه، فإنه لا يكتفي برفض خلاص أمه والاضرار بصحة زوجته ولكنه يضحي أيضاً بابنه مجدداً بهذا تضحية إسحق الذي أسهب كيركجارد في الحديث عنه.

إن فلسفة كيركجارد، كانت تسعى إلى تأكيد خلاص الفرد. وقد انتهى كيركجارد إلى إدانة المسيحية الدنيوية الممثلة في كنيسة الدولة والعقيدة التي تتجه شدة نحو صالح المجتمع، المسيحية المفتوحة، (المتعة) التي عبر عنها N.S.F. جروندتفيج. كذلك فإن براند كان يجد بصعوبة مكانه في المجتمع السياسي والكنيسة. وسرعان ما نشب خلاف بينه وبين القاضي الذي اقترح عليه أن يكون أكثر طموحاً وأن يذهب للبحث عن كنيسة أكبر في مكان آخر. وفيما يتعلق بكبير القساوسة، الحارس على التقاليد المسيحية للحكومة، فإن إبسن جعل منه مكرراً، ناعماً، وكرهاً بطبعه. وتذكرنا بعض المشاهد التي يصطدم فيها براند بذلك الشخص المقتول العضلات ببعض صفحات العمل

النقدي «اللحظة» التي أوضحت القطيعة بين كيركهارد المسيحي والكنيسة الدنماركية.

إن أهم ما تتميز به شخصية براند هو الحزم. إنه يدرك رسالته بوضوح، ويسير قدماً إلى هدفه، مزيلاً جميع العقبات، فهو يريد أن يقوم بمهمته. إن ما يميز حياته هو وحدة الهدف ورفضه لأي حل وسط:-

«لا تكن أمس شيئاً، واليوم شيئاً آخر، وشيئاً آخر أيضاً خلال عام. فلتكن تماماً ما أنت دون حل وسط وليس من جانب واحد فقط، بالقيام بانتقادات شخصية. إن La Bac- (chante) فكرة رائعة، والسكير هو وجهها الآخر المظلم (Le silène) شخصية جميلة، والمدمن هو وجهه الساخر.

(٤٣٣، ١)

إن الانسان الذي تأثر بحالقه، يمضي في الشوط حتى نهايته ويحقق ذاته تماماً. تقابله صعوبات ومقاومة لكنه ينبغي أن يتخطاها وأن يزيح كل ما يعترض طريق تقدمه.

«فليمض العالم في طريق العبودية أو المرح، هذا لا يهم. وعلى أي حال، فإننا إذا اصطدنا ببعض الأعداء، إذا أراد العالم أن يدمر أعمالي، فإنني أحلف بالسما أني سأضرب. إن هناك مكاناً في جميع أنحاء الكرة الأرضية لمن يريد أن يحقق نفسه. إنه حق للانسان يعترف به القانون. وأنا لا أطلب بغير هذا».

(٤٥٤، ١).

إن براند -الذي تشبّهه أنياس «بسيّف الله اللامع (البراق)- يثير العداوة على طول طريقه. فالمجتمع البشري يجد الراحة في الخمول. زعماءه لا يحتفظون بالسلطة إلا إذا لوّث كل منهم شرف الآخر باستمرار. لهذا فهم يكرهون التشدد. إن القاضي وكبير القساوسة شريكان متفاهمان وهما أحياناً يدعيان معاً التقليل من حماسة براند، وأحياناً أخرى يعملان على التقليل من شأنه لدى المواطنين. ولكي يتخلصا منه، سيقدمان معجزة وهمية. لقد أصابهم الاضطراب بتأثير براند. لقد اعتادا أن يتلعبا بال جماهير الضعيفة المستسلمة لكن براند هو الشخص القوي.

إن الشخص الذي يريد الله أن ينهكه في معركة الحياة يجعل منه فرداً. وكان هناك قول مأثور لدى الرومان بأن الله يجرمه من العقل. ولكنه مجنون ومنعزل (وجدد) ليسا إلا شيئاً واحداً. هذا هو السبب في أن كل رجل وحيد يجب أن يتوقع أن يلاقى في النهاية المصير الذي أصاب أوربان «حين بعث به دافيد للمعركة الأمامية».

إن براند وحيد. لقد كلفه الله بمهمة التي أكدها صوت الشعب، وهو لا يجد مكانه في أي طبقة، أو أي مجموعة قائمة. إنه يتحمل دون أن يضعف الكثير من المحن لأن زوجته أنياس تسانده دائماً طالما بقيت على قيد الحياة ولأنه يثق في نفسه. وينجح براند في أن يشرق ويضيء بالسعادة -حتى وهو غارق في

جو من الفتور «تحوطه» العداوات من كل جانب- مثلما يصيء
الشهداء الذين يستمرون منطقيين تجاه أنفسهم حتى النهاية ثم
يستسلمون جسدياً للفتنة حتى لا يخضعوا بل وأحياناً يندفعون إلى
العذاب الأخير:

«لقد اضطلعت برسالي كأحد الشهداء ولكن انظروا كيف
تغير كل شيء، كيف لازمتني السعادة على طول طريقي».

(٤٦٨، ١)

* * *

من براند إلى بيرجنيت:

إن براند يتعرض لتجارب صعبة. ولكنه يتبع حتى النهاية
الطريق الذي رسمته له رسالته. وإن يقينه يسبب له سعادة
عميقة دائمة، مهما بلغت الأحزان والصدمات التي لاقاها في
مختلف مراحل حياته، أما بيرجنيت فهو على العكس يشبع دائماً
غروره على مدار حياته المغامرة، ويظفر بالغزوات والمتع. لكنه
يتساءل في أكثر من مناسبة عن سبب وجوده، عن شخصيته
(حقيقته) عن الفرص المتاحة له لتحقيق خلاصه.

ماتت أم براند غير نادمة على ذنوبها دون أن يقدم لها انها
أي تسامح من جانبه. لم تكن تريد أن تتخلى عن تعلقها
الدينيوي، ولم يقدم لها براند العزاء الأخير لكي لا يحيد عن
مبدئه. أما آس، والدة بيرجنيت، فقد زارها ابنها وهي تشرف
على الموت، وحاول فقط أن يلهيها ويصرفها عن فكرة الموت.

أخذ يتعلل بالأوهام ويملاً خياله بحكايات وأساطير. واستخدم كل سحره لكي لا تحسر المرأة المسكينة بالموت يقترب منها. بل وتحاشى هو نفسه أن يفكر في أن والدته ستوت. حاول الهرب أمام جدية العالم الواقعي.

إن أولى كلمات المسرحية: «لير، أنت تكذب». وهي تحدد ملامح هذه الشخصية. بير يكذب على الآخرين ويكذب على نفسه دائماً. ولكنه لا يكذب لكي يخدع بل لكي يسحر (يخدع). يخلق الأسطورة ليسعد المحيطين به ويتعد هو نفسه بعيداً عن العالم التافه الذي يعيش فيه. وهو يرفض أن يدرك الموقف الحاضر حين لا يمنع خياله ولا يسعى مطلقاً - باستثناء بعض الحالات - لكي يرى نفسه على حقيقتها. ويستطيع أن يحقق بموهبته الرائعة نجاحاً مؤقتاً. لا يكتشف رسالته مبكراً ولا يسعى لاكتشافها. لأنه لا يعيش إلا اللحظة - بلحظة - لا يتحكم في الوقت. وإذا استعملنا أسلوب كيركجارد فنقول انه يحيا على المستوى الجمالي للحياة وهو لا يبدل أي مجهود يرتفع إلى المستوى الأعلى، والدخول في المرحلة الروحية، وتحمل مسؤوليات وظيفية أو تأسيس عائلة.

إنه يهرب دائماً من نفسه. ينتقل من مغامرة إلى أخرى. وفي كل لحظة يرتدي زياً مختلفاً ويتقمص شخصية جديدة، فهو أمير في بلاط دوفر، ومنقب عن الذهب في كاليفورنيا، ورجل أعمال في المغرب ورسول في الصحراء، يجول في المرتفعات الصخرية

ويتخيل أنه يحيا مرة أخرى الحكايات القديمة، محبوب بمصر بحثاً عن الحقيقة، يعود إلى أوروبا ويتعرض للغرق في بحر الشمال ثم محبوب النرويج في زي أحد الجوالين المتشردين. وبمجرد وصوله إلى القمة يشرع في النزول [الهبوط]. وهو يشبه بالداندرز وسميليسيموس جبل بلاس، وتشكل مختلف لحظات حياته ما يشبه فصول إحدى قصص المغامرات. يتحدث دائماً عن نفسه ويتساءل أحياناً عن مصيره. ولكنه لا يعلم جيداً من هو. ويسعى دون جدوى لكشف جوهر ضميره. يشبه نفسه ببصلة تنزع قشرتها على التوالي على أمل العثور داخلها على مادة أكثر سمكاً وأكثر قيمة غذائية. ولكننا نصدم بشدة. ففي الوسط لا يبقى شيء. هل احتفظ بشيء من الضمير الخلقى؟ إنه يتساءل أحياناً عن الخير والشر، ولكن تفاؤله الذي لا سبيل المعالجة يجعله دائماً يسامح نفسه بسهولة [٦٦٠، ١]. هل يؤمن بالله؟ إنه يتوجه أحياناً إلى العناية الإلهية ولكنه يثق بالأحرى من طالعه الخاص ثقة في غير موضعها.

رغم هذا، بدأ القلق يعرف طريقه إلى قلب بير نتيجة الشيخوخة ودنو الموت. لم تعد الطمأنينة تجد طريقها بسهولة، إلى نفسه. بل وحدث أنه قام في سن متأخرة بحاسبة نفسه وبدلاً من أن يفكر بزهو في نفسه حين كان يرى نفسه سيداً لهذا العالم «ولكني أريد أن أكون أنا نفسي دفعة واحدة، أريد أن أكون بيرجنيت على الأرض كلها، بيرجنيت من الرأس إلى القدم» (٦٣٩، ١)

بدأ يحاسب نفسه وهو يتجول وحيداً في غابة شب فيها حريق: [رماد، أنقاض، وأتربة يحملها الهواء. لا يبقى إلا أن نزيلها. كل هذا ليس إلا قبوراً بيضاء. من الداخل عفونة وتحلل. إن الأحلام والخيالات والعلوم التي ولدت ميتة تلتف حول الهرم حيث سيثيد فوقه الصرح وتتراكم طائفة الأكاذيب فراراً أمام جدية الحياة، شلل أمام الندم والتوبة، هذا هو الشعار الذي يرتفع فوق قمة البناء، وفي هذه الأثناء، يدق جرس الكنيسة:-

[Peterus Jyntus caesar facit] (٦٩٤، ١)

ويكشف عامل الصهر لبيرجنيت عما كان يمكن أن يعطي معنى لحياته «أن تكون أنت نفسك هو أن تموت في نظر نفسك».

(٧٠٥، ١)

إن بيرجنيت لم يفكر طوال حياته إلا في سعادته الشخصية الفورية ونجاحه الوقي. أن «تموت في نظر نفسك» المقصود بنفسك هنا النفس (apprehemde. danslinspair) أو بصورة مختلفة السعي لأن «تكون تماماً أنت نفسك» إذا ما استعرنا الأسلوب المتعجرف الذي تحدث به براند. لقد حطم بيرجنيت الأنا الأعلى، الأنا الذي كان ينبغي أن يكونه وهو يحاول أن يثبت وجوده مباشرة بصورة أنانية للغاية. إن الأخلاقيات التي ينتهجها بيرجنيت هي أخلاقيات الشخصيات الخرافية السكندنافية فحينما يكون العجوز الدوفر على وشك أن يصبح صهر ملك الأفرام يقول له:

«من الخارج، تحت قبة السماوات، من عالم البشر، تعرف الحكمة : يا إنسان، كن أنت نفسك» أما هنا في هذه القارة فإن الحكمة التي نلتزم بها هي: يا قزم فلتمتع نفسك بنفسك».

(٦٠٧،١)

إن بيرجنيت ظل طوال حياته يطبق عن قصد أو عن غير قصد حكمة العمالقة انه لا يحيا كإنسان، ولكن كأحد عمالقة الجبال كشخص أناني بالفعل. وحين حانت ساعة الحساب، لم يكن بيرجنيت راضياً عن حياته، إنه يرتعش وهو يفكر في الساعة التي سيدد فيها حساباه إلى خالقه. ويلتقي حينئذ بعجوز الدوفر ويستقبله بكل فتور. ويرد العجوز بتوجيه اللوم له على خبثه: لا يستطيع أن يمر بمراحل النجاح السريع الباهر سوى بالالتزام بحكمة العمالقة؟.

(٧٠٢،١)

ورغم هذا يرسم إيسن لبيرجنيت نهاية تحمل له شيئاً من العزاء. انه ليس ملعوناً. كما أن الشياطين لا تريد أن تلاحقه. إنه ليس جباناً أو متعنتاً في الشر أو الخطيئة. ليس مجرمًا خطيراً أو وغداً حقيراً. إنه يوشك فقط أن يتحطم. إحتج عليه عامل الصهر. حيث أنه يفرض شروطه على الضعفاء والمعدمين. بير سيتخلص من هذه النهاية المؤلمة، لن يكون من فئة المعدمين إذا استطاع فقط أن يقدم شهادة واحدة في صالحه، ستكون سولفيج هي ذلك الشخص الذي يأتي بها، إنها المرأة العاشقة، التي

انتظرته طوال حياتها والتي تحس بالسعادة لمجرد التفكير في رؤيته مرة أخرى. حتى ولو كان بير جنيت منكأ عجوزاً، حتى ولو كان الوقت متأخراً أو كانت ساعة النهاية تقترب بالنسبة للجميع: -

بير جنيت. - قولي ما تعرفينه، أين كنت أنا نفسي، هل كنت مع نفسي الحقيقية بكل ما فيها؟ أو انني كنت أعمل ختم ربي على جبيني؟.

سولفيج - كنت في عقيدتي، في أملي، في حبي.
ذهل بير جنيت: «أمي - زوجتي - امرأتي الوديدة، خبثيني، إحميني» ولكن عامل الصهر لم يفقد بعد الأمل في القضاء على بير جنيت. إلا أن سولفيج ستكون الأقوى، ستتصر بفضل رقتها وهي تغني.

فلتنم يا طفلي العزيز، فلتنم، وسأسهر عليك وأحتضنك.
فلتنم وتحلم يا ولدي.

(٧١٤، ١)

سولفيج تنتصر إذأ. ستكون هي على الأقل قد أدت رسالتها التي كانت رسالة حب.

حب ورسالة:

ما هي إذا الرسالة التي خصصت للمرأة في مسرح إبسن؟ إن مثابرة سولفيج الرائعة تؤثر فينا. إن تدخلها الحاسم

يأتي متأخراً بحيث يبدو لكثير من الناس أمراً روحانياً إلا إذا كان هنريك إيسن لم يقصد هنا سوى الرمز. ما الذي رآه بير جنيت خلال ساعاته الأخيرة؟ امرأة عجوز، سوليفج بلحمها وعظمها، الذي انتظرته طوال ثلاثين عاماً؟ أم هل أراحته طريقه تفكير سوليفج الشابة التي طالما شجعتة والتي كانت نصائحها وحبها منذ وقت مبكر كفيلاً بإعادته إلى الطريق المستقيم؟

أما آنياس فهي تقوم بدور أكبر وأكثر فاعلية في حياة زوجها براند. لقد تركت اينار الفنان الذي كان يلاحقها بكل دكاء ولباقة لكي تتبع براند وتتزوج. ذلك الرجل القاسي [الصارم]، ذلك المرشد الاخلاقي الذي يسير مباشرة الى تحقيق هدفه. مساعدته في تصرف حاسم حين تعرض خلود الروح للخطر، إن براند لم يكلف نفسه مشقة أسر قلب آنياس وتم الارتباط سريعاً - ربما استطعنا أن نقول بصورة مفاجئة - ان الأمر هنا نوع من التكليف. ورغم أن آنياس تعرفه على حقيقته فانما كانت كثيراً ما تندهش للقرارات الحاسمة التي يتخذها زوجها. وهي تقبل دون معارضة أقسى التضحيات التي تطلب منها لكنها تتحمل بصعوبة لهجة الأمر.

براند - يجب أن تفتح عدة جروح دائمة قبل أن يشفى مرضك.

آنياس - بالطبع، ولكن كن صبورا. إني أتحمل أن أنقاد

ولكني لا أقبل أن يوجه لي التوبيخ. فلتبق الى جوارى، براند
لتريجني. فلتحدثني بهدوء قدر استطاعتك.

(٤٩٦، ١)

إنها بجوار زوجها حضور نشط وهدوء وتشجيع. انها
تسانده ولكنها تطالب بأن يريحها. أليست هي التي تقدم
المبادرات ولكن براند مع هذا يسألها أحيانا ويتقبل نصائحها.
براند - آه! اني أفهم جيداً، إنك زوجة الرب التي
اختارها لكي تكون ملاكي على دربي. إنك تعرفين هبوطك
وثقتك الراسخة رغم ان غرائذك هي التي توجهك كيف تختارين
الطريق السليم حين أوشك أن أخطيء. لم يخذلك البريق أبداً،
لقد حددت لي طريق عملي منذ اليوم الأول في حين انني كنت
أريد أن أصعد الى السماء - هاربا الى الأمام ففقت بتصحيح
رؤيتي عن نفسي، حين كان الأمر يعني بالنسبة لي إختبار نفسي
وضميري. آنياس، ها أنت تأتين من جديد لتتطقي بالكلمات
التي أذهلتني بقوتها المضيفة. لقد أرشدتني حين كنت أهيئ حائراً
وجعلت ضوء الصباح يسطع على عملي.

(٤٩٧، ١-٤٩٨)

إن رسالة آنياس ورسالة براند لا تنفصلان. آنياس تلقت
من الله تكليفا بمساعدة براند. أما براند فهو يعتبر آنياس ملاكاً
بعثه الله له. إن بصيرة آنياس وحدها توجهانه . وهو
لا يتصرف دون أن يشاورها . ولكن آنياس لا تمارس أي نشاط

إلا إذا كان في ظل براند لمساعدة براند. إنها تقبل عن طيب خاطر أن يتولى براند القيادة (على أن يعاملها بشيء من المجاملة) إنها تقبل قرارات زوجها لأنها تعلم أن الله أرادها أن تكون مساعدة براند.

يعتقد هنريك إيسن إذاً أن الحب رسالة بالنسبة لكل من الرجل والمرأة ولكن من الطبيعة أن يكون بالنسبة لغالبية النساء الرسالة الوحيدة. إيسن يقدم لنا رغم هذا نساء لا يتزوجن ولا يجدن التوازن والسعادة إلا في ممارسة مهنة. هذا هو الحال بالنسبة للأنسة برنيك أخت برنيك وبيترا ستوكمان ابنة عدو الشعب كل منهما تعمل معلمة وتهب حياتها كاملة لاداء مهمتها. بل إن بيترا تسعى الى خلق مجتمع أفضل. تريد أن تتخلص من الروتين، تريد أن يكون لما تعلمه صدى أكثر نقاء، أكثر أصالة، تحطم كل الكلام المقرر المعروف. تطرد كل الظنون والأحكام المسبقة، تشكل للمستقبل جيلا من المواطنين أكثر وعيا وأكثر إخلاصاً. إن التدريس بالنسبة لهاتين المرأتين ليس فقط طريقة شريفة لكسب العيش ولكنه أيضا تلبية لنداء، رسالة حقيقية.

أما النساء الأخريات فيقمن بعقد الزواج (ولم يكن في الوسط البرجوازي آنذاك امرأة متزوجة تشتغل بشيء آخر سوى منزلها).

إذا كان الزواج حقيقيا، فانه يشبه ارتباط آنياس وبراند.

يجب أن نعلم أولاً - وهذه من المسلمات التي ينبغي أن نقبلها إذا كنا نريد أن نتبع إيسن- أن الرجل لا يمكن أن يخطئ في اختيار المرأة التي يحبها. كما أن المرأة تقودها العناية الإلهية نحو رجل حياتها - كائن أن يجذب كل منهما للآخر ويشعران بواجبهما إزاء تسخير كل شيء لتحقيق ارتباطهما. ان قبول زواج العقل، والاستسلام للاعتبارات العائلية، يعد خيانة للرسالة. حتى إطاعة توسلات الأب أو الأم اللذين يرشحان زوجا في الوقت الذي يحس الشخص فيه أنه منجذب الى شخص آخر - والاستسلام والخضوع لرأيها فانه يعد مخالفة لمصيره الحقيقي، حتى نورا التي تركت نفسها لوالدها لكي يختار لها زوجا ولكنها أحبت هلمر في النهاية ارتكبت دون شك بعض الخطأ حين تركت والدها يقوم بالاختيار القاطع بدلا منها. ان التضحية بالنفس باسم المصلحة العليا للعائلة، يعد خطيئة كبرى في حق الاحترام الذي يدين به الشخص لرسالته الفردية. إيسن يصنع سعادته الفرد من مرتبة أعلى بكثير من ازدهار العائلة والتطور المتجانس للمجتمع.

وبمجرد الزواج يشكل الزوج والزوجة خلية اجتماعية يرأسها الرجل ولكنه يجب أن يعتبر زوجته شريكة له. يجب أن يطلعها على جميع مشاريعه ويسألها النصيح. ليست هناك مسألة - في نظر إيسن - ينبغي أن يناقشها الرجال وحدهم. ويجب ادانة مجتمع «الرجل» الذي يعامل المرأة على أنها قاصر دائما ولا تصلح

سوى لتزيين المنزل وإصدار الأمر للخادومات والعناية بحجرة نوم طفلها .
لكن الزواج يبقى في نظر إيسن تنظيمًا غامضاً من التهور
أن غمسه وقد كان بعض الكتاب والفنانين النرويجيين في ذلك
الوقت من أمثال كروج وجيجر وغيرهم يدعون إلى الارتباط
الحر. أما إيسن فلم يشاركهم أبداً حملتهم. ونجده يلتزم الحذر
إزاء الطلاق. فهناك امرأة واحدة مطلقة من بين شخصياته هي
فاني ويلتون صديقة بوركمان الابن، وعلى أي حال فإنها
لا تلعب في المسرحية قبل الأخيرة لإيسن سوى دور ثانوي. من
المؤكد أن إيسن كان نصيراً للمرأة ولكنه كان نصيراً معتدلاً.
أيد ثورة نورا ضد زوجها. لكن نورا لا تترك ظاهرياً بيت
الزوجية إلا بصفة مؤقتة، الوقت الكافي لوضع النقط على
الحروف والتساؤل عن شخصيتها ومصيرها والفرص المتاحة لها
للقيام بوظيفتها كزوجة وأم. إيسن لا يفكر مسبقاً في الإجابة
التي سيصوغها لأسئلته الخاصة: فربما عادت إلى هلمر لكن هذا
أمر مشكوك فيه. لقد كانت في الأصل أكثر إخلاصاً لهلمر من
آنياس لبراند لكن براند معجب بآنياس ويدعوها لمشاركته في
كافة أعماله أما هلمر فيبقى نورا بمنأى عن أعماله. ورغم هذا
فإن نورا رسمت لهلمر في خيالها صورة غريبة. افترضته ذكياً
شجاعاً، تخيلته جسوراً كرجل مقدم مدافعاً عنها حتى آخر مدى
إذا ما تعرضت للخطر. إنها تتوقع منه «المعجزة» ولكن المعجزة
لا تتم وتكون صدمة نورا قاسية ومباشرة. ينهار أمامها عالم

بأسره وتنتهي مسرحية حقيقية. كان هلمر ينظر إلى نورا كطفلة وكانت هي تلعب هذا الدور لكي تسعده وكانت تتقبل ألا ترى في هلمر سوى صورة أخرى للوالد. كان المفروض أن تبدو وكأنها لم تصل إلى سن المراهقة، أن يوجه إليها الحديث كطفلة ولكن مرض هلمر حملها مسؤوليات خطيرة. ولم تصبح طفلة بأي حال. أصقلتها التجربة فصارت قادرة على أن تدرك وتصدر حكمها. وخلال وقت قصير أدركت مدى الافتقار المعنوي بل والثقافي لهلمر. أصبحت غير قادرة على أن تظل محتمية بالقناع الذي اعتادت عليه. ومن جهة أخرى ساورها شعور مؤقت بأنها غير قادرة على أن تنظر إلى هلمر بصفته رئيساً مسؤولاً عن العائلة. لهذا أصبح من الضروري أن تنسحب ولو لفترة من الوسط الذي عاشت فيه حتى هذا الحين لاعادة تقييم الموقف وتحديد خط سيرها. لأنها - بصفتها إحدى البطلات الحقيقيات لإبسن - يجب أن تعيش «وفقاً للحقيقة». وأن تتساءل ما الذي تعنيه في هذا الوقت رسالتها كزوجة وأم وخاصة كامرأة، ككائن بالغ واع، لديه احساس تام بالمسؤولية تجاه الآخرين، تجاه نفسه.

* * *

الرسالة وصعوبة أدائها:

١ - الغالبية العظمى.

إن أداء الفرد لمهمته وخضوعه للرسالة التي كلف بها

يؤكد ان سعادته حتى لو كان عليه أن يتألم أو أن يضحي، حتى لو كان يدرك أنه يسبب العذاب لمن حوله فان الانسان الذي يسير على الطريق الذي رسمته له رسالته «يحقق ذاته تماما» لا يلجأ للغش، لكنه يتمتع بأصالته وهو ينجو من الشك. ورغم هذا فان الشخصيات الابسية التي تلبي على الفور النداء الذي وجه لها تعد نادرة. ان غالبيتهم يكافحون ضد ضميرهم الخاص ويبحثون غالبا عن ملجأ لهم في الرياء والنفاق.

يصطدم الفرد الذي يسعى لتحقيق ذاته، وتطبيق رسالته، في كل حركة من حركاته، بعدو غير مرئي - دائم الحركة والهرب. وقد أعطاه إبسن مظهرا ملموسا في إحدى المشاهد الشهيرة من بيرجنيت وهو المنحنى الكبير. واستطاع إبسن التوصل الى تعبير مذهل لتمييز تلك العقبة الخادعة المتعددة الأشكال: انها «الغالبية الكبرى» وبعبارة أخرى فان الفرد لكي يؤدي مهمته يكافح بمفرده وسيشعر بانه أكثر تحورا وأكثر ثقة في العمل «وفقا لحقيقته» بقدر ما يتخذ الطريق العكسي لكل ما اعتاده المجتمع من حسن القول أو الفعل. (إن إبسن، الشاعر الفردي الذي يخوض معركة صريحة ضد الأخلاق المخادعة للمجتمع الأوسكري) (نسبة الى أوسكار الثاني ملك السويد - الدانمارك) يضع نفسه في إطار تحرري يتعارض مثلامع الاطار الذي حدده مولير لنفسه). (إن المجتمع في نظر الأدباء الكلاسيك يعطي ويكفل سلوكا معيناً - والشخص الهزلي بفصل نتيجة مساوئه وعيوبه

الواضحة - عن مجموع البشر، ويجعل نفسه مضحكا وكرها بتصرفه المنافي للعادات والتقاليد. إنه يتصرف بصورة مختلفة عن (الرجل الشريف) وينفصل عن الحس المشترك والأخلاق العامة. وهنا يكمن خطؤه، ولكي يشعر هذا الشجاع الزائف بمدى خطئه) تتشكل مجموعة صغيرة تنجح في خداعه وجعله مضحكا حتى في نظر نفسه. وفي أحسن الأحوال يدرك الشخص المضحك بالفعل خطئه، ويتوب ويشفى إذا صح القول أي يرجع عن نزوته ويدخل في إطار العادات الاجتماعية أي الأخلاقية. (وعلى العكس، نجد المجتمع في مسرح إبسن لا يقدم الحقيقة الخلقية، بل يقوم بوقف جميع المبادرات المخلصة الكريمة وهو مجتمع مزعج منافق، يتجسس ويضطهد.. وحيث أن الأخلاق يجب أن تعاد صياغتها كل لحظة، فإن بطل إبسن الذي يشعر في داخله بحقيقة جديدة (وشخصية تماماً) يحسن أن يتبع الطريق السليم من منطلق مقاومته ضد الأغلبية، وضد الأعراف المقبولة. لا يشعر بالسعادة الا وهو وحيد - أو شبه وحيد - ضد الجميع أو الجميع تقريبا. وهكذا فإن الانسان الأخلاقي الموهوب اخلاقيا يصبح بالضرورة مرشحا للشهادة. هذا هو الحال بالنسبة لبراند أو لتوماس ستوكمان .

نجح هذا الأخير في بادیء الأمر في كسب نوع من الشعبية في المدينة الصغيرة. لأن الجماهير استسلمت في أول الأمر للاقتناع بسهولة رغم كل ما قدمه لها من أدلة وحجج بسيطة ذات مفهوم

جيد ولكن الرأي العام ليس مستقرا وقد اتفق بعض المواطنين على أن يطيحوا به. إن سمعة الانسان تبنى وتهار بنفس السرعة. ويتحامل إيسن بصفة خاصة على الصحفيين الفاشلين الذين يثيرون الرأي العام بمعنى أو بآخر. كما أنه يحتقر كذلك الصحفيين اليساريين من أمثال مارتنسجارد والمحرضين من المحافظين المتشددين من أمثال كروول. وفي النهاية يسخر إيسن من الرجال الضعفاء معدومي الضمير، المدعين، الذين يتصنعون الوقار بصورة شخصية من أمثال عامل المطبعة أزلاكسن، الذين يتقلبون في آرائهم ويخضعون لكافة الضغوط وينجحون في نقض أقوالهم دون أن يشعروا بالخجل لأنهم يعتبرون أنفسهم من صغار القادة والانسان الحقير يجب أن يقوده حقير مثله.

لقد تغير بالطبع موقف إيسن تجاه المجتمع. يبدو أحيانا وكأنه يستنكر بصفة خاصة مواطن الضعف في مجتمع نرويجي معين، المجتمع الحضري المحدود الذي يسيطر عليه الأشخاص البارزون وهو يقدم نموذجاً مختلفاً عن ذلك المجتمع، نموذجاً أكثر تحمرا وأكثر انسانية. هذا هو الحال مثلا في دعائم المجتمع. تصل لونا هيسيل ومواطنوها الى المدينة الصغيرة. انهم قادمون مباشرة من أمريكا. انهم يحضرون معهم نفحة البحر العريض، جوا من الحرية والاستقلال، ويحطم الشباب من المحيطين ببرنيك، الذين يحسون بالضيق والكدر، والذين لم تتح لهم الفرص مطلقا لكي يعبروا عن آرائهم، بأن يرحلوا الى

العالم الجديد فالناس هناك أقل تصنعاً، أقل تكلفاً، أقل دهاء. كل انسان ينجح بسهولة في أن يعيش «وفقاً للحقيقة». وفي مسرحيات احدث، كانت هناك نفوس كريمة متحررة من أمثال روزمر ورييكا تحلم ببناء مجتمع أكثر عطاء، وأكثر ترحيباً بالمساكين والبؤساء والمعدمين، والغرباء في ديارهم تسود فيه نخبة جديدة تتمتع «بنبيل الروح والقلب». ورغم ذلك فان روزمر الحالم الذي لا تؤهله شخصيته للعمل والنشاط، انسحب على الفور تحت خيمته وتحاشى أن يرتبط بعلاقات مع المحيطين به. ولكن هنريك إبسن في أغلب الأحيان يسخر من الدولة ومجموعة التنظيمات الاجتماعية. إننا لا نستطيع بالطبع أن ننسب لابسن جميع التأكيدات والسخریات التي ينطق بها الدكتور ستوكمان. إن شخصية ستوكمان جذابة. وهو يرتجل تلقائياً. لا ينبغي إذا أن تأخذ مزاحه مأخذ الجد. هذا لا يمنع أنه هو الذي يستأثر بعطف الكاتب بل والجمهور، إذا كان الكاتب مقنعا، إذ أن توماس ستوكمان يدخل في صراع صريح (مفتوح) مع بيتر ستوكمان، القاضي الذي يمثل الدولة. ويتشابه إبسن رغم كل شيء إلى حد كبير مع توماس ستوكمان بما أنه كان في ذلك الوقت يحلم باختفاء الدولة أو على الأقل شكل الدولة كما هو مطبق في العالم الغربي. بالإضافة الى ذلك فان ستوكمان يستنكر عيوب المجتمع المنافق، يشير غضب البرجوازية وعمامة الشعب. وهكذا يقف وحيدا في وجه المجتمع. كل المجتمع

يطارده ويستعد لرجه . ها هو وحيد (أو شبه وحيد) ضد الجميع . انه سعيد باستعداده للشهادة . وهو يعلن الصيغة التي يمكن أن تصبح حكمة هذه المسرحية «الواقع أنه في عالمنا هذا كما ترون ، الرجل الأقوى هو الذي يجد نفسه أكثر عزلة . (٢، ٦٢٨)

٢ - «الجثة في الشحنة» :

إن كثيراً من الشخصيات الابسية تحيرنا لأننا نشعر بمجرد ظهورها وكأنها مشلولة عاجزة عن الحركة . ربما كانت تريد في كل لحظة أن تسعى للأفضل وأن تعيش في كل مرة في سلام مع ضميرها . ولكنها لا تتوصل إلى ذلك . يبدو وكأن شيئاً قد تحطم داخلهم . إنهم حتى لا يذهبوا إلى آخر المدى في تفكيرهم . فهناك نوع من القلق الخفي يستوقفهم . إن الانسان يمكن أن يجد سهولة سلوكه إذا استطاع في كل وقت أن يبدأ من الصفر . ولكن كل منا له ماضي . ويرى إيسن أن الغالبية العظمى منا وراءها خطيئة كبرى ، خطيئة تغير مجرى حياتها . وهذه الخطيئة قد انطبعت عليها كما يقول علماء النفس اليوم . إننا نلقي الخطيئة في دائرة الظل ونخفيها عن الآخرين ونكاد لا ندرك أنها خطيئتنا . سنتصرف وكأننا نجهلها . كان الانجلوساكسون يتحدثون عن «الجثة في الخزانة» أما إيسن النرويجي فيقول «الجثة في الشحنة» .

ما هو نوع هذه الخطيئة؟ انها تكاد تكون دائماً تقصيراً في الاخلاص أو خطأ في حق الحقيقة . إما أننا كذبنا على الآخرين أو أننا كذبنا على أنفسنا برفضنا الاستماع إلى صوت النداء

ومعرفة حقيقة الأنا العميق. إن برنيك، رجل كاذب، وقد نسب خطأه الشخصي إلى شخص آخر. ولكي يخفي حقيقة اخلاقياته أحاط نفسه بهالة ولعب دور شخص مختلف تماما عن حقيقته. لا أحد يعرفه على حقيقته. كان يلعب دور أحد الزعماء الحقيقيين. ولكنه ليس إلا «تارتوف» يتغنى بكل موقف يتخذه أمام المتفرجين. وعلى أي حال، هناك خطأ آخر يضاف الى تلك الخدعة الأولى. لقد تزوج انسانة لا يجيها من أجل المنفعة. ورفض الحب الأصيل الذي كان يربطه بلونا هيسيل. إذ أن إيسن يعتقد أن الحب الأول يشع من وحي عميق وأن خيانه تعد خيانة الانسان لرسالته. إن القنصل برنيك - لا يجيها وفقا لحقيقته. لقد خان رسالته ولن يحتفظ بأي اصاله أو تكون له أية قيمة حتى اليوم الذي سيشفى فيه (بالاعتراف بأخطائه)، اليوم الذي سيتوب فيه.

وهذه مدام اليفينج تفرض نفسها ببصيرتها الواعية ونشاطها وإصرارها الدائب، إن هذه المرأة السامية قد وقعت في الحب. شعرت أنها انجذبت الى ماندرز اللاهوتي. وليس من المستبعد أن يكون ماندرز خلال شبابه قد لمع واشتهر بايمانه بل وربما كان حينئذ ذكيا. لكن ماندرز كما يبدو لنا في الفصل الأول من الأشباح يذكرنا بالأحرى برجل كنيسة آلي. وهو يردد نفس العبارات المحفوظة التي سمعها مئات المرات في أحاديث المفكرين. وهو يشاركهم معتقداتهم السطحية الباطلة (فهو مثلا لا يريد أن يكون هناك مكان لاستقبال البحارة لأن هذا يكون

إهانة للعناية الالهية). وهو لا يجزئ حتى على دراسة عقيدة أعدائه: إنه ليس سوى إنسان بليد الذهن، عديم الكرامة. ويرجع هذا لأنه ارتكب مرتين نفس الخطأ: لم يستطع أن يتحمل مسؤولياته تجاه الحب في المرة الأولى حين كان ينبغي أن يتطلع الى الزواج من تلك التي كان يجب أن تصبح مدام الفيينج. والمرة الثانية حين لم يتمكن من استقبال ضحية الحاجب القاسي أو الدفاع عنها. أما مدام آلفينج من جانبها، فقد دفعت ثمن خطئين فهي لم تتمكن من فرض اختيارها على أهلها. استسلمت للزواج من عجوز ثري كانت لا تزال تجهل فساد أخلاقه ولكنها على أي حال كانت لا تحبه. ومن جهة أخرى، أرادت خلال السنين التالية، أن تفرض على الناس حقيقة خاطئة، وأن تخفي عيوب زوجها وأن تجعله يبدو كرجل مثالي وكأحد أنصار الأدب والعلم الكرماء.

يلقي إيسن الضوء شيئاً فشيئاً على كل شخصية من شخصياته حتى اللحظة التي نكتشف فيها نقطة الضعف. كروجستاد يبدو لنا ثقیل الظل للغاية حين يأتي ليخدع نورا المسكينة ويعذبها. ولكننا ننجح في أن ننظر الى مدرس الغناء ببعض التسامح. هذا هو رجل آخر لم يحقق رسالته. لقد وقع عليه الاختيار ليتزوج تلك التي كانت ستصبح مدام لند. كانا يتبادلان الحب. ولكن الفتاة الشابة قبلت أن تعقد زواج مصلحة لكي تنقذ عائلتها. إن إيسن لا يتقبل فكرة هذه التضحية. إن أول واجبات الفرد هي ان يحقق ذاته. إن الفتاة الشابة باطاعة

أوامر والديها - لا تضر نفسها فقط ولكنها تلقي بكروجستاد في
البؤس - أصبح يعكس مرارته وارتركب خطأين كبيرين ..
وحين أصبحت مدام لند أرملة في النهاية التقى الحبيبان من
جديد واستعاد كروجستاد - وقد وجد العزاء - معنى الواجب
والأخلاق .. استعاد مكانه في المجتمع وأصبح مرة أخرى رجلاً
مشرفاً، وكان كروجستاد قد مارس على نورا المسكينة ابتزاز
السافر «المبالغ فيه» لكي يستعيد شرفه. ربما استغل إيسن ذلك
العنصر المسرحي (الابتزاز ليس الابتزاز الذي يرمي إلى الحصول
على مبلغ ما من المال من الضحية ولكن فقط إلى إصلاح خسارة
معنوية وتقديم التعويض المثلالي).

... إن معلم الغناء الذي اجتذب عطفنا في النهاية،
والذي ساهم في إصلاح الأخطاء، أصبح إحدى الشخصيات
شبه التقليدية في المسرح السكنديني بعد إيسن - ربما كان
ضرورياً لتطوير الأحداث، وهو يؤثر الاضطراب، ولكنه يساعد
البطل على إدراك أخطائه والاعتراف بها والتحرر من ماضيه الخاص ..
هل الأمر يعني دائماً محاسبة النفس؟ ... هل تتوصل
عملية التطهير - التي ينبغي أن تتم - إلى المستوى الروحي
الأخلاقي بحق؟ ... أليس هناك مجال في بعض الحالات لأقرار
نوع من التوازن النفسي المتفق عليه؟ ... من المؤكد أن لونا
هيسيل في دعائم المجتمع كانت تحرص بصفة خاصة على إعلان
العدالة وتبرئة رجل ترك نفسه عرضة للشائعات كما قامت في
الوقت نفسه بمساعدة برنيك في تحقيق توبة أخلاقية صادقة ..

يدو الأمر مختلفا تماما في سيدة البحر. إبسن يقف هنا عند حدود العقل والمنطق... ستعود إليسا نهائيا الى الطريق القويم ولكن هل يستطيع فانجل اقناعها؟... أو هل ينجح في شفائها؟...

إن النهاية السريعة العقلانية المهمة تتركنا متشوقين.. كنا نستعد لكي نحبي في إبسن نموذجاً مسبقاً لفرويد ولكن الكلمات الأخيرة تعيدنا بضعة عشر سنوات الى الوراء... وها نحن نستمع مرة أخرى الى كاتب بيت الدمية وهو يتحدث...

* * *

الرسالة المزيفة - (سراب - وانحراف):

لا تكفي تلبية النداء لإنقاذ الشخص. ويستبعد الخاملون، فهم لا يبذلون جهداً كافياً، كما أنهم محصورون في إطار معين داخل أنفسهم لا يخرجون منه ولا يجربون على تعريض أنفسهم للخطر أو الثبات على الالتزام... إن روزمر يؤمن بالقيم التي تدعو لها ريبكا... يريد بحق أن يتحرر... ولكنه في عزلة.. فهو لا يندمج مع الحياة العامة...

هل الايمان - الذي لا يدفع صاحبه مطلقاً إلى التصرف بإيجابية- يكون مخلصاً؟ وهل المؤمن الذي لا يكون في الوقت نفسه رسولاً يعد مؤمناً حقيقياً؟ إن روزمر يتوقع داخل قصره الريفي الصغير. يتأمل وهو منغلق على نفسه.. يعتبره الناس قساً في إجازة لقضاء شؤونه الخاصة. ويجب أن نعترف بأنه موقف اجتماعي غريب. لا أحد يعتبره متخلياً عن رهبانيته فهو

لا يتصرف مطلقاً على هذا النحو. كان من الضروري أن يصل كرول، وأن تتدخل ربيكا بصورة فعالة، وأن يقوم أولريك برندل بزيارته لكشف الأسرار، لكي يخرج روزمر من مكمنه ويدلي بالإعتراف الحاسم، ولكن حتى هذا الاعلان العام لم يتبعه أي عمل... ويثبت روزمر وجوده بنبل تصرفاته وكرمه الطبيعي الورع ولا تبدو حوادث حياته العملية ذات أهمية تذكر بالنسبة لنا. فمند أن انفصل عن العقيدة التقليدية نراه لا يندفع وراء أي مشروع من شأنه أن يخرجهم عن المألوف ولا ينطق بأي عبارة تتميز بالغرابة. ربما تحرر فكره لكنه لم يكتسب لنفسه استقلالاً روحياً ذاتياً حقيقياً... ومهما عظمت الصعوبات التي واجهتها حياته الخاصة، فقد انتهت حياته العملية بالانتحار. الأمر الذي يعني أنه لم يستجب للنداء الذي يجعل الانسان قوياً وربما بطولياً... وهو لا يندفع في مواجهة المصاعب أو حتى يثور بل إنه يتحجى ويتراجع. إذا كان براند يمثل الإرادة فإن روزمر هو رمز ضعف الإرادة... كان براند يسعى للشهادة. أما روزمر فقد اختار لنفسه ولربيكاً حلاً جذرياً هو في الوقت نفسه أسهل الحلول... «الانتحار».

وهناك آخرون أنصتوا للنداء، لكنهم لم يستجيبوا لرسالتهم إلا لحظياً أما باقي الوقت فقد وقعوا في (المرحلة الجمالية - الفنية)...

فهم لا ينجحون في السيطرة على الوقت أو في تنظيم

حياتهم.. تنقسم عملية الخلق عندهم إلى مشاهد ومراحل متفاوتة في الطول والقصر ولكن في أغلب الأحيان لا تجد الموهبة نفسها وتعيش كأى شخص من العامة أو تضع في الفناء. هذا هو الحال بالنسبة لإيلرث لوفبورج... إن عالم التاريخ هذا ينطلق على سجيته في الأماكن المشبوهة سيئة السمعة في المدينة.. يشعر بسعادة مأكرة في أن يتحدث عن ثروته الكبيرة للفئة المنحلة من فتيات الطبقة الراقية.. ورغم هذا يحدث أحياناً أن يستمع إلى نصائح أحد أصحاب النفوس الطيبة فينسحب إلى الريف ليعمل، وهكذا يحتمي من أي إغراء... لقد وجد الوقت لكتابة كتابين كبيرين؛ أكسبه الأول شهرة واسعة. ثم تكفي عملية تحريض مؤسفة (تلعب هيدا جابلر هنا دور الماكس) لكي يضيع، في بحر يوم وليلة، العمل الذي اكتمل ولكنه لم يطبع. وهكذا تنحطم حياته الأدبية وينتهي بأن يقتل نفسه في حادث بعد أن تدهور به الحال نهائياً.

كان يجب ألا يشك إيلرث لوفبورج رغم هذا في رسالته. كان قد أثبت بالفعل موهبته واعترف أقرانه بها بل وبعبقريته ولكن في الواقع من الذي يثق في رسالته؟ براند هو الوحيد الذي يعرف في نفس الوقت هدفه والمخاطر التي يتعرض لها في سبيله. وهو يريد أن يناضل ضد العمالة الثلاثة الذين يستطيعون منعه من أداء رسالته: لتسين [تفاهة العقل، والتشتت]، سلابسين [ضعف الشخصية] وفيلسين [الغرور

والحيرة]، «فلنكافح في كل الميادين وبكل الوسائل ضد هذا التحالف الثلاثي... إني أرى رسالتي وهي تسطع مثل أشعة الشمس التي تنفذ إلى حجرتي عن طريق النافذة المفتوحة.. إني أدرك مهمتي... ينبغي أن يكفر هؤلاء العمالقة الثلاثة بهزيمتهم عن الاساءة التي يسببونها للإنسان. إذا تمكنت البشرية من مواراتهم التراب، فإن الفساد الموبوء الذي يغلف هذا العالم سينحسر بسرعة فلتنهض أو تستل سيفك أو لتكافح من أجل المواطنين الأحرار في المملكة السماوية!».

[٤٤١، ١]

هناك آخرون شاهدوا دون شك رسالتهم بصورة خاطفة ولكنهم يجهلون الأضرار التي يمكن أن يسببها العمالقة الثلاثة. وهم يسيئون تقدير قوتهم الذاتية.. ويشيدون قصوراً على الرمال.. لقد درس إبسن عن قرب الاختراعات الأخيرة لنيسن وداجير في مجال التصوير وهو يجب أن يحتفظ لكل موقف ولكل شخصية بصورتين إحداهما تمثل الجانب الايجابي والأخرى الجانب السلبي ضوء وظلال. [في مسرحية بيرجنت]، يشرح الشخص النحيف كيف استولى على الصورة السلبية [التيجانيف] التي التقطت لنفس بشرية وكيف استطاع بأسلوب كيميائي خاص به أن يحمض الصورة الايجابية (الفيلم) [الفصل الخامس - المشهد الأول - ٧١] وهكذا يتصرف هنريك إبسن. فبعد براند نجد بيرجنت وبعد ستوكمان يأتي هجالمار إكدال كما

أننا نرى كذلك الهدف الذي وضعه إكردال نصب عينيه. إنه يريد أن يعيد لوالده العجوز شرفه، أن يصلح مادياً الأخطاء التي ارتكبها والده ولكن كيف السبيل لجمع المال اللازم. . لاستغلال ما أسماه تارة «الاختراع» وتارة أخرى «اختراعي». إننا لن نعرف المزيد إذ انه لا يزال عليه أن ينفذ هذا الاختراع. . سنتقبل بسهولة أن هجالمار يملك في ذهنه تصوراً، تخطيطاً، واتجاهاً للعمل لا يأخذ الوقت الكافي للتفكير في مشروع استنفدته مهامه الوظيفية كمصور. . ومشاغله كرب أسرة. ها هو يؤجل دائماً إلى الغد إعداد وتنفيذ الاختراع، الأمر الذي من شأنه أن يعطي للحياة أهميتها. من المؤكد أنه قام بدراسات مفيدة. وكان يعتبر انساناً لامعاً في جيله. ولكن ليس هناك ما يجعلنا نفترض أن الفكرة الرائدة «الوحي المفاجيء» سيشتعان يوماً في تفكيره كما يأمل بحق ورغم هذا فهو يشعر بالسعادة على طريقته ربما بنفس الدرجة التي يمكن أن يشعر بها عبقرى أصيل. . إنه يرفض الماضي البغيض ويتحمل - وهو يحس أحياناً بالغيظ - تجارب الحاضر ويحسن الدفاع عن نفسه ضد أعدائه لأنه يؤمن بالمستقبل. . . . ومضي هجالمار إكردال الذي تلاحقه أحلامه - في حياته كمن يسير وهو نائم. . . إنه يتمسك بالحياة لأنه يؤمن بمواهبه الشخصية «بعبقريته» الخلاقة. . . إنه لا يشعر بالسعادة إلا لأنه يقدر «الحياة العائلية» في حين أن حياته الزوجية مبنية على الكذب.

فهو يجب إبنته هيدا التي هي في الحقيقة ليست إبنته ولكن زوجته جينا أخفت عليه انها كانت عشيقة التاجر فيرل حينما تزوجته وأن فيرل هو الأب الطيعي للطفلة. . [جريجيز فيرل هو الآخر يمثل الرسالة المزيفة فقد جعل من نفسه المرشد الناصح لهجالمار إكدال. إنه يريد أن يجعل هذا الرجل الذي يعيش تقريباً في سعادة (ويجهل أنه كان ينبغي أن يكون تعيشاً) أن (يعيش وفقاً لحقيقته). يعمل إذاً لكي يفتح عينيه على الحقيقة وهي مهمة سهلة نسبياً ولكنه مشروع خطير إذ أنه لا ينبغي إيقاظ الذي يسير وهو نائم على قمة السطح، وبالنسبة لإكدال فإن الأمر يعني بالفعل كارثة محققة. لقد كان إكدال في حاجة لهذا المخدر الذي أسماه الدكتور ريللنج. «أكذوبته الحيوية» لكي يستطيع أن يعيش... إن هذه الأكذوبة تعد البديل للرسالة الحقيقية... وقد وجه الطبيب الحقيق جريجيز فيرل أعنف التآنيب فهو ليس إلا «دجال» مضطرب الشخصية والعقل، مصاب «بمرض العدالة». هل ينبغي أن نعتبر ريللنج على حق وأن نتقبل أن يتحدث إبسن إلى جمهوره ويصوغ رأيه الخاص بلسان ريللنج؟ لا ينبغي بالطبع أن نخلط بين ريللنج وإبسن... ريللنج ألغى من قاموسه كلمة «مثل أعلى» وهي كلمة ذات أصل أجنبي وفضل عليها الكلمة النرويجية القديمة (الكذبة) ولكن كلمة (Idéal) بالنسبة لإبسن ليست فارغة من المعنى. ورغم هذا فإننا إذا نظرنا عن كثب فسنجد أن شخصيات

إيسن التي تغرق نفسها في الأوهام وتعيش على الموارد التي تقدمها لها .

«الأكذوبة الحوية» ليست نادرة ولقد كتب الكثيرون أن إيسن في «البطة المتوحشة» يسخر من المثالية التي تستند عليها مسرحياته السابقة ولكن هذا المفهوم الغريب للأكذوبة الحوية يفتح لنا آفاقاً بعيدة المدى على الأخلاق الأرستقراطية التي يعلمها إيسن بالأحرى. ينقسم مجتمع الشخصيات الإيسنية إلى طبقتين.. فهناك من جهة العباقرة المثقفون الأخلاقيون.. وهم نادرون.. ومن جهة أخرى هناك الضعفاء، الغالبية التي لا تثير التساؤل مع نفسها.. وتجهل مدى ضعف شخصيتها وجعلها أو التي قررت أن تعيش على موارد الأوهام. ويتعين على البعض أن يكتشفوا رسالتهم وأن يؤدوها دون تباطؤ وهكذا يعرفون السعادة؛ أما الآخرون فينبغي أن يعاملوا بشيء من الرعاية من جانب أطباء النفس فهم لن يشفوا من دائهم ولن يحققوا أنفسهم ولكن، بعد كل هذا، ما الذي سيحققونه؟ لكنهم سيكونون بالتأكيد أقل تعاسة مما لو أفاقوا من سباتهم وأرغموا على إدراك ضعفهم. ولا نعتقد أن إيسن نفسه ذهب في منطقته إلى مدى بعيد. هذا لا يمنع أن عقيدة إيسن تقيم اختلافات بين الناس.. وترتب الأفراد تبعاً لمواهبهم ولا تحدد لهم جميعاً بالطبع نفس الواجبات فهي لا تكلف سوى الأقوياء بالأوامر الصارمة.. إنها عقيدة أخلاقية أرستقراطية.

كيف لا ننظر إلى هيدا جابلر من جهة أخرى على أنها امرأة ضلّت رسالتها؟.. وإذا كانت تنقم على ثيا الثستدت، فذلك بالتحديد لأن ثيا أخذت المكان الذي كان يجب أن تحتله هيدا إلى جوار ايلرت لوفبورج. لم تكن لديها الشجاعة من قبل لأن تخطو الخطوة وأن تتصدى للفضيحة لكي تنقذ ذلك الرجل العبقري الذي من المفروض أنه في طريقه للضياع. لقد كانت دون شك مكلفة بأن تحبه كزوجة وأن تحميه كام واكتفت بأن تستمع في فضول إلى اعترافات المؤرخ الدون جوان.

وبعد ذلك ظلت بعيدة وربما غير مبالية بمغامرات ذلك الرجل الذي كان المفروض أن تحبه وتنقذه. وفي موجة من التنازل والتحسر تزوجت تسمان التافه، نموذج كاريكاتيري للعالم والبرجوازي المتمسك ببيته. الوجه السلبي [النيجاتييف] للصورة التي رسمتها في خيالها للوفبورج. ثم بمجرد زوجها، وخاصة بعد أن صارت في انتظار وقوع الحادث السعيد الذي تمقته تعدت مرحلة اللامبالاة إلى مرحلة الغضب والثورة المدمرة. إذ أنها تدمر بالفعل ذلك الذي كانت تحبه، تحطمه نفسياً. تحطم مبادئه الأخلاقية الواهية. وفي الوقت الذي أحرقت فيه الدراسة التاريخية التي أعدها لوفبورج التي كانت ثيا وإيلرت يعتبرانها إنتاجهما المشترك، فكرت دون شك في غضب في ابن تسمان الذي ينمو في أحشائها وصاحت في نشوة إجرامية:

«انني الآن أحرق طفلك يا ثيا.. أنت المرأة ذات الشعر
المجعد».

... (ألقت بعض الورق في النار) إبتكما أنت ولوفبورج.
(وألقت في النار بياقي المجموعة) إنني الآن أحرق - أحرق
الطفل. [٢٩٦،٣] إن إيسن لا يمرر ببساطة ذلك الموقف
الاجرامي. لقد أراد دون شك أن يظهر مرة أخرى اللعنة التي
تصيب الخونة. هؤلاء الذين لا يذهبون إلى نهاية الشوط في أداء
رسالتهم المبهرة الجاحدة في الوقت نفسه.

وهنا يتحول الحب الذي لم تزل هيدا تكنه دون شك
سراً للوفبورج إلى شعور بالمرارة إزاء نجاح المؤرخ، والغيرة
تجاه ثيا التي جعلت من نفسها راعية له. لكن إيسن يبحث
لهيذا عن الظروف المخففة. فهو يؤكد على الصعوبات النفسية
المرتبطة بالأمومة بل ويترك المجال مفتوحاً حول تفسير شبه
فسيولوجي. إن هيدا جابلر على ما يبدو ذات مزاج عصبي،
ويمكن أن تتخيل أن تلك الفتاة الجميلة، الباردة المتحدية قد
ترددت طويلاً في أن تستسلم للناحية الجسدية من الحب - إن
حالة هيدا جابلر المعقدة تحتاج لكاتب أخلاقي وكاتب نفساني في
نفس الوقت.

* * *

بعد أداء الرسالة :

يعرف الانسان السعادة طالما يعمل من أجل أداء رسالته

لكن ما الذي يحدث للانسان الخلاق حين يتوقف عمله بسبب حادث، أو حين يكبر ويرى زوال قواه الحيوية، أو أيضاً حين يساوره الشعور بأنه أنهى رسالته وأنه يعانق ببصره مشوار حياته؟ إن هذه التساؤلات تجيب عليها المسرحيات الأخيرة لإبسن. نكتشف في إبسن كاتباً لم يشعر في النهاية بالرضا إزاء إنتاجه الخصب المستمر ونجاحه المتكرر. . إن هذا الكاتب الخلاق يخشى في شيخوخته ذلك الجيل الصاعد. سولنس البناء يتساءل كيف يمكنه أن يضمن خلود عمله. إنه لا يعاني فقط وهو يدرك عجزه الجسدي ولكنه يتساءل عما إذا كان عمله قد شاخ مع صاحبه لهذا يسأل دائماً في قلق الشباب المحيطين به. إن الرسالة التي يؤمن بها الانسان تعد آفاقاً لمستقبله. والانسان الذي يتعلق برسالة ما ليس لديه الوقت لكي يدرك إن كانت هذه الرسالة تتواءم مع العصر وإن كان هذا العصر سيتعرض لتطور سريع حتى قبل أن تصل حياة الفرد إلى نهايتها. . ربما استطاع كاتب أو فنان أن يكون معاصراً لمدة طويلة ثم يكتشف في النهاية أن هناك جيلاً صاعداً سيسبقه ويتخطاه فيعيش ما له من العمر على أمجاده السابقة [يحتل ج - ج بوركمان في الأعمال الأخيرة لإبسن مكانة متميزة. إنه يذكرنا ببيرجنيت رَجُل الأعمال الذي أرهقه العمل في الفصل الرابع من المسرحية. إن مجاله الخاص به ليس مجال الفنون أو الآداب. إنه يتطلع إلى تغيير بلاده ومساعدة مواطنيه على أن يحيا حياة سهلة مريحة، إلى تأسيس

الصناعات وخلق مجالات العمل وتشغيل الثروة. هو يضارب في البورصة بصفته أحد رجال البنوك ليس بهدف زيادة رأس ماله الخاص بل للتمتع بلذة الخلق والانشاء وكذلك على أمل أن يكون نافعاً، بالفعل لمواطنيه - وهو يحلم بظهور مدن أخرى جديدة. إنه يرغب في أن يصبح أحد زعماء المجتمع «بالمعنى الحرفي للكلمة» وليس من قبيل السخرية. ولكن بوركمان لن يعرف مع الأسف سعادة فوست المهندس الذي يتحكم في مشاريع ضخمة. إن عمله الخاص يتعطل حتى قبل أن يصبح مثمراً. لم تتخطَ مشاريعه مرحلة التحويل، فقد وضعت السلطات القضائية - التي أفرعتها جرأة ذلك المضارب في البورصة- حداً لمشروعاته وأمضى بوركمان في السجن عدة سنوات والآن وقد استعاد حريته يمضي وقته فيما بين التأملات الخزينة والمشاريع الوهمية. إنه لا يزال يؤمن برسالته لا يستطيع أن يتشكك في منفعته والطابع المميز لمواهبه. ما من شك يساوره في أنهم لن يستطيعوا الاستغناء عنه وانهم سيدركون ذلك سريعاً وسيأتون بحثاً عنه لكي يعينوه مديراً للبنك وحينئذ سيتمكن من مواصلة عمله الذي انقطع عنه. لقد اختار أن يعيش في شبه عزلة ولكنه يعاني من الوحدة. يتصارع في فراغ. . يعذبه الدوار الذي يستولي على الانسان الخلاق حين يكف عن العمل وتجديد نفسه من خلال تجديده للعالم من حوله.

إن الشيخوخة والعجز والحب المستحيل والعزلة والنوم هي الآفاق التي يكشفها إبسن في الوقت الذي ينهي فيه حياته العملية وإنتاجه الأدبي - إنها صورة ليست مريحة بالطبع. إن هذا الرجل الكبير يتأمل أعماله، نجاحه المتكرر والمراحل العظيمة من حياته لكي يعجب بها أو لكي يفيض عطاء وعفواً أو حتى لكي يشكر ببساطة العناية الإلهية لأنها كلفتها برسالة هامة وأعطته الوسائل لتحقيقها - بل إنه يشعر فقط بأنه مذهب - يفكر بصفة خاصة في المقرين له الذين تنكّر لهم. . لقد حقق لنفسه النجاح ولكن في الوقت الذي سبب لهم الشقاء. إنه يتساءل عما إذا كان قد استطاع أن يقيم علاقات حقيقية معهم، أن يكتشف حناهم ويقدره وأن يرد على صنيعهم بالمثل. لقد ضحّوا بأنفسهم من أجله ولم يكذبوا لهذا فهو كفنان قد جهل الحياة وأغلق على نفسه داخل عالم مليء بالأساطير الخاصة، غافلاً أحداث عالمه القريب المألوف. . أغلق على نفسه داخل مكتبه ليخالط الشخصيات التي اخترعها خياله، كان يحتفظ بمسافة بينه وبين عائلته والرجال والنساء الذين كانت تتوقف عليهم حياته. .

إن ذلك الاعتراف المؤثر الذي يقدمه لنا إبسن في المشهد الدرامي (حين نستيقظ من بين الموتى) يؤثر فينا ويروع قلوبنا. ورغم أن المنظر الأخير من المسرحية يذكرنا - نظراً لإطاره العام - بنهاية براند فإننا نستسلم لسحب الحزن والكآبة. أما نهاية براند فكانت على العكس تثير الحماس فينا. كنا نرى

براند مطحوناً في دوامة الأحداث ولا يزال الأمل يراوده. إن نهاية هذا الفنان العجوز لم ترسم لكي تريخنا. على أي حال فإن البطل يشعر بالأسى على نفسه. لقد عاش روبك الإنسان، أما روبك الفنان فقد مات، منذ أن قدم عمله الرائد البعث. ويرتفع شعار الندم على المسرحية كلها. الندم على ألا تكون منتجاً. لقد أصيب روبك بالذعر والذهول إزاء ذلك الاكتشاف الجديد. إن النشاط يقتل كل الأشكال الأخرى للحياة لدى الفنان لكي يحس الفنان بالخلق، أغفل كل صور الاختلاص والتفاني التي قدمت له، والحب الذي كان يسعى لأن يعلن عن نفسه. لقد مر على هامش الحياة ومن العبث أن يحاول أن يصل الحاضر بالماضي، أن يصلح أخطائه، أن ينساها، وأن يسدد دينه تجاه المرأة التي يرجع إليها الفضل في نجاحه بل وشهرته وعظمته، إن روبك الميت - الحي لا يملك شيئاً لإبرين الحية - الميتة. كل منها يسعى لأن يرتفع إلى ما فوق مستوى البشر. ونتعرف على أنفسنا داخل الديكور الذي يتميز بالبرود والفخامة والذي اختاره إبسن لنهاية مسرحيته براند. نجد في العاملين صيغة نهائية - لاتينية ومن وحي مسيحي - تدخل الراحة على نفس المتفرج: (pax tecum) كما قالت الراهبة: أية سكينه، هل هي سكينه الموت الثاني؟ إن مسرحية براند التي جمعت بين مبدأ الواجب وفكرة السعادة انتهت كمأساة حقيقية. كان براند محطماً ولكن فكرة الرسالة نفسها التي ظلت حتى النهاية تلهب حماسة

براند انطبعت ظافرة في أذهاننا. هنا، يريد الفنان العجوز أن يحبي عاطفته القديمة بأي ثمن، وان يكتشف من جديد لذة الحياة وأن يدفع بصاحبته إلى رحلة وسط الثلوج المتراكمة. ونتساءل هل يقترب من الموت بسكينة وهدوء ذلك الانسان الذي يملك رسالة ويدرك أنه قام بها. ما هو ذلك (البعث)، العمل الغامض، رمز المسرحية كلها؟ أين هو ذلك الايمان؟

من الذي يستطيع أن يمنح الثقة للفنان؟ في اللحظة التي سيخطو فيها؟ إن الموت يقضي عليه ولا يغير من شكله. يبدو هنا أن تشاؤم إبسن - الذي يكمن داخل جميع أعماله - قد انتصر. هل أصبح إبسن في النهاية تلميذاً لهارتمان أولشوبنهاور؟ اننا لا نعتقد ذلك، إن عمله يقدم لنا رسالة مشجعة. وهو يرشدنا ويملي علينا أخلاقيات معينة.

* * *

المغزى الأخلاقي عند إبسن:

لم يكن إبسن يسعى إلى النجاح السهل. كان لا يبحث عن تأييد الجمهور المقلد المعتاد. بل كان يفضل أن يخيب ظن المتفرجين وأن يخرجهم من ذاتهم، وان يصدمهم بل وكان يجعل نفسه استفزازياً عن عمد.

من أين يأتي الاستفزاز؟ ينبغي أولاً أن نبحث عنه في اختيار الموضوعات التي تثير الغيظ والمواقف الصعبة الخطيرة. إن

النفوس ذات الحس المرفه تتألم وهي ترى نورا تترك أطفالها. ثم كيف جرّو إيسن على أن يذكر على خشبة المسرح أمراضاً يقال عنها أنها مخزية ؟ لكن المغزى الأخلاقي عند إيسن هو الذي كان ولا يزال يثير الحيرة، الواقع أن الجمهور يتقبل دون أن يفكر كثيراً - المغزى الأخلاقي التقليدي الذي يقبله المجتمع الراقي - إذ أن إيسن يريد بالتحديد أن تطرح للمناقشة القواعد الأخلاقية «المعروفة» وأن يطيح بالمحظورات التي تحدّ من حرية الحكم والتصرف. لماذا يتحدث إيسن عن «الغالبية العظمى»؟ لأن الإنسان الذي تملي عليه الأغلبية تصرفاته ويخشى في كل لحظة انتقام الرأي العام لا يكون أبداً حراً، تفرض عليه القرارات التي يمكن أن تثير نفوره إذا ما جرّو على أن يفكر فيها بنفسه. إن الغالبية غير مسؤولة، وهي تستسلم للتقاليد البالية تثقل عليها وقد فرغت في أغلب الأحيان من معناها الأصلي. إذاً فإن الرجل الجدير بهذا الاسم يجب أن يرفض تلك الدكتاتورية الجماعية المظلمة، وأن يفكر في نشاطه بنفسه. ينبغي أن يفضل ثمرة وحيه الشخصي ورسالته على أي تخطيط يفرض عليه من الخارج.

ان الرسالة تقيم صلة مباشرة بين الفرد وقوة عليا لم يحدّد إيسن اسمها أو طبيعتها. هذه الرسالة تكون واضحة وآمرة. وإذا تبعها الانسان فإنه سينعم براحة الضمير أي انه سيعرف السعادة الحقيقية. سيعيش وفقاً لحقيقته. سيكون هو نفسه

تماماً. وعلى العكس، فإنه إذا صمّ أذنيه، فلن يكون سوى إنسان ضعيف الشخصية فاقد التوازن. سيشعر وكأن الله غاضب عليه، وأن الناس ترفضه. وإذا تعرض - عن تحاذل وضعف - لضغوط مناقضة لرسالته وخضع لها، فإن القلق والحيرة سيعذباناه. سيصبح قاسياً (مريراً)، لا يشعر بالسلام بينه وبين نفسه. وإذا لم يفتق في الوقت المناسب، فسيفقد قوته ووجه غرابته وتميزه أو ينقاد في طريق السوء. ويوشك أيضاً أن يصبح مغضوباً عليه.

وعلى أي حال، فإن النداء الذي يتلقاه الشخص المختار يرغمه على أن يناضل وأن يعمل وأن يتحمل صنوف الحرمان. إن مفهوم السعادة الذي يعلمه إيسن ضمناً لا يدعو إلى السهولة أو إلى البحث عن المتعة. يقال إن أجداد إيسن الاسكتلنديين كانوا من (الطهرين) الدينيين المتشددين وعلى أي حال فإنهم كانوا سيفخرون بحفيدهم النرويجي. إن حياة المتعة قد وصفت في أعماله في إطار غير مرغوب فيه. إن المتعة في نظر إيسن هي الفساد. إن آلفينج هو الذي رسمت شخصيته بصورة منفردة. لقد قام هذا الرجل بتعذيب زوجته لسنوات طويلة وتسبب في شقاء ابنه. يكفي أن تحضر مدام آلفينج نصف زجاجة شمبانيا لولدها لكي يلوح بخيال هذا الشخص الماكر على المسرح. إن الحب غير الشرعي ليس إلا صورة من الفجور. ولا يخاطر إيسن، نقلنا إلى الأماكن المشبوهة التي ترتادها ديانا لاروس ويخالطها لوفبورج

المسكين والمستشار برات، ذلك الانسان المنحل. وإذا أردنا زيارة فيكا (الأحياء الحقيمة في كريستيانا) فينبغي أن نختر مرشداً غير إبسن من أمثال الروائيين - جيكر وجاربورج وكرونج. لقد أخفى إبسن عن عمد بعض مظاهر الحياة البرجوازية.

كما أن كاتبنا الأخلاقي يدين إدانة قاطعة التعطش الزائد للكسب الذي يدفع بيرجيت وزملاءه من الإنجليز والفرنسيين والسويديين المضارين في البورصة إلى ممارسة الأعمال التجارية غير المشروعة ويدفع برنيك على أن يخفي مضارباته العقارية وراء ستار من الحجج الشرعية القديمة، ويدفع موظف البنك ج.ج. بوركمان إلى مزيد من التطلع للقوة والسيطرة مستنداً إلى ثروته الطائلة.

ومع هذا لا ينبغي أن نلح بشدة على مشهدين أو ثلاثة من بيرجيت ودعائم المجتمع وج.ج. بوركمان لكي نجعل من هنريك إبسن ماركسياً. لم يكن لديه الوقت الكافي لتحديد عقيدته بوضوح. فهو لم يتخذ مطلقاً موقفاً من إحدى الطبقات الاجتماعية على حساب الطبقات الأخرى. وهو لا يتعاطف مع المناضلين في مطلع الحركة النقابية العمالية أكثر مما يتعاطف مع أصحاب النفوذ الذين يتواطؤون للتلاعب بالمدينة كلها.

إن إبسن يساند بقوة وحزم الفرد المنعزل ضد جميع أعدائه، ضد جميع التجمعات وضد الأغلبية الساحقة وضد

الآراء السابقة والأفكار المسبقة بكافة أشكالها وبصفة خاصة ضد «الدولة» التي تشكل أفظع صور الاستبداد.

ولكنه لا يخبرنا مطلقاً بكيفية تصويره لتعايش الأفراد في مجتمع متحرر من جميع الضغوط فلنفرض أن «الدولة» ينبغي أن تهدم يوماً - ولتترك جانباً بعض التأملات الغامضة حول الامبراطورية السابقة الثالثة في امبراطور وجاليلي، بماذا إذاً يمكننا أن نحل محلها؟ أين هو البناء الذي سنعيش في ظله ونشارك مع الآخرين؟ من الذي سيضمن انسجام المجموعة الجديدة؟ هل هي تلك القوة الغامضة التي تعهد إلى العظماء برسالتهم، تلك العناية الالهية التي تقوم بالتكليف الكبير وتوجه المختارين إلى الطريق الذي ينبغي أن يتبعوه؟

ومن جهة أخرى هل من اليسير أن نعرف ما إذا كنا نتبع الطريق الذي رسمته العناية الالهية أم لا؟ لقد سمع براند النداء، وهو يعتبر نفسه رسولاً. ولكن اولريك برندل هو أيضاً مقتنع بأنه يجب أن يُسمع صوته للناس، وإن عليه رسالة يجب أن ينشرها. وقد كان هذا الاقتناع سنداً قوياً له ولولبضعة ساعات

ما هي المسافة التي تفصل هجالمار إكدال الذي يصطاد أسراباً من الطير عن سولنس العبقرى البئاء، وأولريك براندل البوهيمي الذي يعتبر نفسه فيلسوفاً كبيراً عن براند المرشد المتفاني في رسالته؟ أليست مجموعة بسيطة من البشر هي التي تقفز إلى الأمام وتعمل بفضل عبقريتها المستبصرة وجهودها المستمرة المضنية وسلسلة التضحيات الشخصية على تقدم العلوم والأخلاق ومن يدري؟ وربما أيضاً تقدم الدين، في حين يغرق عدد من المدعين وضعاف الشخصية من بين الجموع الضعيفة المنقادة في بحار من الوهم؟ ما هو الموقف الذي ينبغي أن نتخذه في مواجهة هؤلاء؟ هل ينبغي أن ننصت إلى الدكتور «ريلينج» الصلف وأن نشاركهم في «الأكذوبة الحيوية»؟

مجموعة من التساؤلات يتركها إيسن دون إجابة. ومع هذا، فنحن لا نعتقد أن التردد على مسرحياته أو قراءة أعماله تجعلنا نهوي إلى النسبية، أو أنها تنمّي عندنا أساليب الغش والخداع. إننا نلمس تطلع إيسن إلى المطلق منذ اللحظة التي كتب فيها أول أعماله «كاتيلينيا»، وقد ظلت هذه الرغبة تؤرقه حتى وضع نهاية المشهد الدرامي وهو يشعر بخيبة الأمل. ويحكم إيسن على الأنظمة والأفراد ويرتبها باسم المطلق ومن خلال بحثه الدائب عن الأصالة. وهو غير مولع على الإطلاق بالمساواة. فهو يسعى لاكتشاف بعض الأفراد والذين يتميزون فعلاً بطبيعة إنسانية من بين الجموع الحفيرة المتنوعة. وهو يكتب بصفة

خاصة من أجل هؤلاء وربما من أجلهم فقط. كم من كتاب بعده اهتموا بإعادة النظام إلى المجتمع؟ هنريك إيسن وهب حياته لرسالة مباشرة، تلك التي بدت له الرسالة العاجلة. لقد أراد أولاً وقبل كل شيء أن يجل الطوق الحديدي الذي يحتفظ بالإنسان سجيناً. إن هذا العدو للشعب يدعو لمفهوم أخلاقي لاذع ومترفع هو مفهوم الفرد.

الفصل الرابع

«أستاذ المسرح»

نضج بطيء: المفروض أن جميع كتاب المسرح تقريباً حين يبدأون في الكتابة، يكونون أثرياء بالفعل فهم يرثون التراث الوطني. ولم يكن هذا هو حال إبسن. فقد بدأ المسرح النرويجي معه. وقد وضع أسسه. وبعد بضع سنوات، قدم أول أعماله الرائدة وخلال القرن الثامن عشر والسنوات الأولى من القرن التاسع عشر ظهرت في النرويج بعض الفرق الدغماركية المتنقلة بالاضافة إلى مجموعة من فرق الهواة الذين يمارسون مواهبهم لصالح بعض الدوائر المتميزة لكنها محدودة. وأنشئ أول مسرح مستقر في كريستيانا عام ١٨٢٧، ولكن إدارته كانت سويدية ومثليه من الدغماركيين الذين يمثلون مسرحيات دغماركية باللغة الدغماركية أو يقدمون مسرحيات دغماركية مقتبسة من المسرحيات الأجنبية (معظمها فرنسية). وقد مضى وقت طويل حتى قام ممثلون نرويجيون محترفون بالتمثيل بلغتهم أمام جمهورهم في العاصمة النرويجية.

وعلى أي حال فقد تلقى إبسن تعليمه وتدريبه المهني في

الدغمارك ثم في المانيا قبل أن يقوم بوظيفته كمستشار فني ومخرج وخاصة كمشرف على البروفات مع مدير المسرح الوطني في برجن. إن التكنيك المسرحي لإيسن لم يخلق بين يوم وليلة بالصورة التي تثير إعجابنا اليوم حين نشاهد عرضاً مسرحية روز مرسهولم أو هيوا جابلر. فلقد اضطر الكاتب المسرحي الشاب إلى أن يقدم إنتاجه المسرحي في أحد المسارح التي يجري إنشاؤها وأن يأخذ في اعتباره رغبات شركائه في برجن وذوق الجمهور والرسائل التي توضع تحت تصرفه وإننا حين نتأمل بالتحديد ماقدم من مسرحيات في المسارح النرويجية في عصر إيسن ندرك مدى تواضع الكاتب الشاب إيسن وواقعيته فقد كان يفضل ان يقدم مسرحية بسيطة بصورة جيدة، بدلاً من أن يتعرض للفشل بتقديم نص صعب يقوم به ممثلون ناشئون. وبالإضافة إلى ذلك، كان عليه أن يعمل بسرعة فقد كان جمهوره محدوداً، وكانت المسرحية التي تلقى نجاحاً كبيراً لا تلعب سوى ست أو سبع مرات كان يستلزم تغيز الأفشيات بصورة مستمرة. كان العمل مملاً ومنهكاً للفرقة ولمدربيها الشاب.

ولكي ينالوا إعجاب الجمهور الذي لم يكن يتميز بالوعي دون الاصطدام مباشرة برغبات الشركاء الرومانسيين الذين يتعلقون بالتراث الوطني كان يجب تقديم مسرحيات مادتها نرويجية (حكايات اسكنديناوية قديمة - قصص تاريخية - اساطير - فولكلور)، إلى جانب المسرحيات الهزلية الخفيفة التي كانت

صيحة ذلك الوقت في النرويج، والدنمارك بفضل نجاح ج. ل. هيجر وأوفرسكو، وفي السويد حيث نجح أوجست بلدنسن رجل الصناعة الأدبية.

وسيكون من دواعي فخرنا عن الفرنسيين أن نتوصل إلى إيجاد علاقة مباشرة بين المسرحي الفكري الذي أبرز أوجيه وساندو وبايرون ودوماس الابن من جهة، والمسرح الاجتماعي لإيسن وبجورسون من جهة أخرى.

«انني لا أدین بشيء مطلقاً لالكسندر دوماس [الابن]، اللهم إلا إذا كنت قد تعلمت من خلال قراءتي لمسرحياته كيف أتفادي الأخطاء العديدة والهفوات التي وقع فيها غالباً» (XVIII, ١٨٥).

إن إيسن لا يضللنا. ففي الوقت الذي بدأ هو نفسه في الكتابة للمسرح لم يكن أوجيه قد أثبت وجوده على المسارح النرويجية إلا بنسبة ضئيلة (صهر بواريه قدمت عام ١٨٥٥ وديانا وجيبوايه الابن بين ١٨٦٢ و ١٨٦٥ في الوقت الذي كان إيسن فيه مستشاراً فنياً لمسرح كريستيانا)، وقد ظل دوماس الابن غير معروف ولم تقدم مسرحية نصف العالم على مسرح كريستيانا سوى عام ١٨٨٥ أي متأخرة ثلاثين عاماً ولم تقدم عادة الكاميليا على المسرح النرويجي إلا عام ١٨٩٩.

إن الأستاذ الحقيقي لهريك إيسن هو أوجيه سكريب،

الذي اقتبس منه الكتاب الدغاركيون المصريون من أمثال ج. ل. هيرج وأفرسكو، وقلدوه وكذلك منافسوه من المسرح السكندنافي. إن سكريب - وفرقة - يقدمان لهذه المسارح إنتاجاً ثرياً متنوعاً ابتداء من المسرح الهزلي إلى المسرح التاريخي والأوبرا والكوميديا الاجتماعية الساخرة وهكذا حظيت «الزمالة» بشعبية كبيرة في النرويج نحو عام ١٨٥٠ إن هذه الأعمال التجارية الفعالة تتميز بطابع مشترك حيث التركيز على الأحداث دون سواها. وتتميز الأحداث بقدر كبير من المهارة، والتعقيد، والتغيرات والمفاجآت. ويعترضها باستمرار ظروف مفاجئة غير متوقعة، وتجعلها الملابس المحيرة أو المضحكة أكثر إثارة. يمضي الكاتب وقت أطول في الاعداد لمؤثراته بكل دقة ويبقى الجمهور معلقاً ثم يكافأ في النهاية على صبره حيث يمنحه متعة مشاهدة أحد المشاهد غير المكتملة التي يملك مفتاح سرها. ودائماً ما تكون النهاية سعيدة، يلقي الشرير عقابه ويكافأ الإنسان الطيب، وقبل إسدال الستار، يتأكد العاشقان الحبيبان أنهما سيسعدان قريباً بالزواج.

بحقق المسرح القومي كما تخيله إيسن المطامح المختلفة للكاتب: معالجة مادة وطنية، وتوضيح بعض مظاهر المجتمع الحديث التي تتكشف بوضوح، واستغلال قراءاته التاريخية المتعددة (على سبيل المثال تألفه مع الحكايات السكندنافية القديمة، التي أفادت كاتب مناضلي هلمجلاند والتاريخية والأساطير الشعرية التي

لم يكن ليستطيع أن يكتب بدونها مآدبة سولهوج وأولاف ليلجكرانس أو السيدة إنجر دويسترات وإرضاء جمهور تعود على التركيبات الرفيعة المعقدة لسكريب وج. ل. هينريج وسحره الجو الأوبرالي (أولاف ليلجكرانس عبارة عن سنجسبيد، مسرحية ذات مقاطع أراد إبسن أن يستوحي منها أوبرا حقيقية) على أية حال فإن إبسن تردد طويلاً في هذه الفترة بين الشعر والنثر. فكان أحياناً يعالج المشاهد الشعرية بالشعر كما في أولاف ليلجكرانس في حين يكتب جميع المشاهد الأخرى بالنثر ويختتم الفصول غالباً كورس مؤثر في حين تقف الشخصيات ثابتة في المنظر الأخير.

إختار إبسن في آخر أعماله - خلال مرحلة المسرح القومي - وكان قد تخلص من التزاماته تجاه المسارح النرويجية، أستاذاً كبيراً. فقد كان يحاول أن ينافس شكسبير في مسرحيته «الطامعون في العرش». وقدم في هذه المسرحية كما في «جول سيزار» مشاهد جماعية عولجت بطريقة تتميز بالفخامة والألوان الرفيعة إلى جانب تقديم الشخصيات الرئيسية التي تتطور في إطار خاص بصورة مباشرة. مما يتيح لهم أن يصيحوا بحيرتهم وقلقهم وأن يتساءلوا عن تناقضاتهم الداخلية وقدم إبسن أول أعماله الرائدة من خلال مسرحية «الطامعون في العرش» وقد اكتشف فيها على أية حال الفكرة الرئيسية لمسرحه: الإنسان الذي يناضل لتحقيق رسالته وتأكيد لها في مواجهة عدو متشكك في نفسه ولكن إبسن كان ولا يزال يتخبط في أسرار وخفايا

حبكه مسرحية معقدة للغاية. وإذا كان قد توصل إلى وحيه المسرحي وأسلوبه، فإنه لم يتمكن بعد من الشكل المسرحي الذي سيتيح له فيما بعد أن يعبر عن نفسه بصورة كاملة.

وبمجرد أن كتب إيسن الطامعون في العرش دخل هو نفسه في مرحلة من الصراع والتشكك. تساءل عما إذا كان يعلم حقيقة أين يذهب. هل هو غني برسالته وقادر على التغلب على العقبات؟ أم أنه على العكس، ليس إلا إنساناً ضعيف الإرادة يوزع وقته بين السعي وراء مشاريع وهمية والبحث عن نوع من العزاء في المقاهي التي يتردد عليها البوهيميون؟ إنه يتشكك حتى في المسرح. ويعتقد ان الوقت قد حان لينمي مواهبه كشاعر غنائي وشاعر ملحمي، يريد أن يرفع سوط النقد. لذا يكتب شعراً من وحي وطني وأخلاقي. إختار له صورة حكاية شعرية هي التصور الأول لبراند الذي أطلق عليه براند الحماسي (الملحمي). ولكن إيسن يعود بغريزته إلى الحوار. وكانت براند المسرحية التي نشرها في النرويج والتي أوصلته بين يوم وليلة، إلى الشهرة والتمكن. وبعد براند قدم بيرجيت وهي رسالة نقدية شعرية في صورة حوار بالطبع، لكنها لم تكتب للمسرح هي أيضاً «إن بيرجيت لم تعد مطلقاً لكي تقدم للمسرح. وكذلك براند، تلك التركيبية الشعرية، لم تعد للمسرح» (IV، ٣٤٥) إن هذين النصين في صورة حوار، اللذين قام عدد كبير من المخرجين بتقسيمهما إلى مقاطع ومعالجتهما بدرجات متفاوتة من

المهارة، قد قدما كثيراً على المسرح وفي كثير من البلاد. لكن إيسن مع هذا، لم يكن يفكر وقت كتابتهما، في المسرح أو في متطلباته. كان الأمر بالنسبة له نوعاً من التطهير. كان خياله ينطلق، وكان يفكر في المسرحيات الألمانية (فوست لجوته) أو الدنماركية (آدام هومو لبالدان موللر، ورحلة روح بعد الموت لـ.ج. ل. هيرج). نحن هنا أمام مسرح متفتح تماماً، مسرح متنقل، (واندردراما) مسرح انتقالي يمهّد الطريق للقصائد الملحمية المسرحية لسترينديرج (الطريق إلى دمشق، والطريق الكبير). إن المتفرج الفرنسي الذي يشاهد مسرحية براند أو بيرجيت ينتقل إلى البيئة النرويجية، يتنفس الهواء المنعش للمناطق الجليدية ويشارك المسافر - الذي يمضي بصعوبة وسط الركام والأنقاض وقد أعماه الضباب - المخاطر التي يتعرض لها. إن براند يجعلنا نجوب بأنحاء إقليم سوجن البحري. في حين نتعرف من خلال بيرجيت على الوديان الداخلية في الشرق والحدود براند سداً، ونلتقي بالوجوه الاسطورية مثل العمالقة، أو بمخلوقات شاعرية مثل عجوز دوفر، وذات الرداء الأخضر، والشخص النحيف، وصاهر الأرزار. ولكننا يجب أن نعترف أن المتفرج الأجنبي - حتى لو وقع تحت تأثير ذلك السحر - يظل غريباً على هذه الأعمال فالرسالة السياسية موجهة إلى الشعب النرويجي - وتبقى التلميحات كلمات ميتة للشخص الذي لا يألف الحياة السياسية في سكندينا والنزاعات الداخلية في النرويج فيما بين ١٨٥٠

و ١٨٦٤. إن المواطن الفرنسي يضطر بالأحرى للإنصات إلى الصورة الثرية الأمانة لكونت بروزر، ولكنه لم يتمكن مطلقاً من أن يحرز الشعر الإيسني وجراته ورشاقته وعبقريته رغم أنه غير منظوم. إن المتفرج الفرنسي يأتي لمشاهدة بيرجيت ليستفيد من عرض ملون مثلما تحضر احتفالاً فولكلورياً، وربما أولى انتباهاً كبيراً للموسيقى إدفارد جريج التي تخضع لما قصده الشاعر ولكنها مع هذا تؤمن إيماناً بليداً بنوع مريح من الرومانسية. والواقع، أن بيرجيت كما لاحظ المخرج النرويجي هانز جاكوب نيلسن عملاً منافياً للرومانسية. فهو سخريه أرسطوفانية لاذعة، تحمل النرويجيين على الخجل لأنهم طالما صرخوا وتشدقوا في مظاهرات وطنية ولأنهم طالما استسلموا لماضيهم التاريخي لكي يتصرفوا كجبناء حين كانت سكندينايا تتعرض لهجوم حقيقي. إنطلق هنريك إيسن - الذي أقنعوه بالاشتراك في موكب الرومانسية الوطنية والذي لم يؤمن مطلقاً من صميم قلبه بالرومانسية - فراح ينتقم من شركائه المزعجين الفضوليين في برجن. إن بيرجيت تعد بطريقة ما وداعاً للرومانسية.

منذ هذا الحين، بدأ إيسن يتلمس طريقه إلى الواقعية والدراسة المباشرة للعالم المعاصر. ويصل في النهاية إلى المسرحية الثرية والحوار الجاد ليحقق الشهرة العالمية. لكن هناك ٢٠ سنوات تفصل بين بيرجيت وبيت الدمية. كان على إيسن إذاً أن يقوم بتجارب عديدة حتى يجد الصيغة التي تتيح له أن

يسمع صوته في النرويج، بل وأن يستأثر باهتمام الجماهير المختلفة في شتى انحاء العالم. كان إبسن يبلغ من العمر واحداً وأربعين عاماً حين قدم أول مسرحية بملابس عصرية «التمحاد الشباب» ١٨٦٩ وإحفاقاً للقول فإنه كان قد قام بمحاولة أولى قبل سبع سنوات مع كوميديا الحب، العمل الشعري، لم يقدم في النرويج سوى عام ١٨٧٣. تنتمي الشخصيات هنا إلى العالم المعاصر. وتتميز الحبكة بالإثارة، لكننا يمكن أن نأخذ على العمل في مجموعه بعض البطء. ويحملنا إطار الاحداث واختيار الشخصيات في بادئ الأمر على أن نعتقد أن إبسن أراد تقديم نوع من ألفودفيل (المسرحيات الهزلية)، لكنها راقية على نمط هيرج أو بالأحرى نوعاً هزلياً لا يثير الضحك (إذ ان المسرحية ليست مضحكة بالمرّة كما يبدو من إسمها) يتصرف العاشقان بشيء من التكلف أو يتحدثان بإسهاب ويبدو أن الكاتب، مهما قيل، قد قرأ عن قرب مؤلفات كيركجارد. وعلى أي حال، فهو لم يصل بعد إلى قمة الواقعية خاصة بسبب اللغة التي يتحدث بها الأبطال. ففي هذا الوقت، كان إبسن يكتب الشعر بسهولة أكبر من النثر. ففي فترة برجن كانت النصوص النثرية تتصل أحياناً بالتقليد، وهكذا حاول في مناضلي هلمجلاند أن يتوصل إلى الحوار المرح الذي طالما نال الإعجاب من خلال حكايات الأدب الأيسلندي القديم. لكنه كان يخشى استخدام اللغة العامية، لغة الحياة المعاصرة. وقد قدم في بعض المواقف الحوار

الشعري للمسرح التقليدي إلى جانب «الفن الصعب» لكتابة الأسلوب القوي الواقعي للحياة اليومية» (١٧، ٥١١).

والواقع أن «اتحاد الشباب» تستحق اسم كوميديا. بل إنها المسرحية الوحيدة لإبسن التي كتبت كلها في الإطار الكوميدي ويطلعنا الكاتب - في هذا العمل - على نظام الحياة في إحدى المدن الصغيرة، حيث يثور رجال السياسة ويخطبون بإطنان، وتستسلم الجماهير المتقادة إلى اغراء حجج وبراهين البعض والوعود الغوغائية للبعض الآخر. وهناك بعض الشخصيات التي تمثل نماذج محددة، إلى الدرجة التي حملت البعض على أن يبحث عن أسماء لهذه الشخصيات. ولم يكن «أدب الرموز» مرفوضاً في النرويج، في هذه الفترة، وعلى أي حال فإن هذه الكوميديا نرويجية تماماً، سواء باطارها العام - حيث يمثل الفصل الأول في إطار كوميدي احتفالات السابع عشر من مايو، العيد القومي للبلاد - أو بتطور أحداثها. إنها نرويجية إلى الجذ الذي لا يجعلها مسلية بالنسبة لجمهور أجنبي. ولكنها تنتمي من ناحية التكنيك المسرحي إلى مسرح سكريب. فقد استوحى إبسن مباشرة دون شك من الحبكة المسرحية للزمالة. فمنذ البداية وضع إبسن أسس أسلوب راقى في العمل يبشر بأحداث مركبة. والواقع أن الملابس ومواقف سوء الفهم المختلفة تتعدد. كما أن المفاجآت المسرحية تتوالى سريعاً. وقد رسمت الشخصيات الثانوية ببساطة كما في المسرح الهزلي ويبقى المشاهد

في انتظار بعض المشاهد الغامضة التي تحقق بذلك تأثيرها كاملاً .
وتأتي النهاية بكل ما يمكن أن يتمناه الجمهور المخلص للتقاليد :
العاشقان الحبيبان يتزوجان ، والأشرار يعاقبون .

هناك مرحلة طويلة بين اتحاد الشباب ودعائم المجتمع .
يبتعد إيسن خلالها في نفس الوقت عن المسرح وعن الأفكار
المعاصرة . يقوم بتأملات حول الصراع بين المسيحية والوثنية في
الامبراطورية الرومانية في عهد الامبراطور جوليان لابوستا .
وتتخذ تأملاته غالباً شكلاً تصوفياً سياسياً . قدم إيسن لوحة
إمبراطور وجاليلي الكبيرة في مسرحيتين ولكنها كانت غير صالحة
للعرض نظراً لأبعادها نفسها .

يعلق إيسن أهمية كبيرة على إمبراطور وجاليلي التي
نضجت ببطء والتي «انفصلت - على حد قوله - عن جوهر
التاريخ العالمي» . إن هذا النص يستحق أن يقرأ بتمعن وهو
يصلح لأن يتم إعداده إذاعياً . إن ما يهمنا في هذا الصدد هو
أن إيسن أراد أن يقدم دليلاً على واقعيته ، فقد رسم باستفاضة
الوسط الذي تدور فيه الأحداث ، وأعاد قراءة الكتاب السابقين
ولجأ إلى أحداث الأعمال التاريخية واللغوية الألمانية . ثم كتب
مسرحياته التاريخية الثرية : «إن الانطباع الذي أردت أن أعطيته
هو انطباع الواقع . لقد أردت أن أعطي القارئ انطباعاً بأن كل
ما يقرأه حدث بالفعل في الواقع . لو كنت لجأت إلى الشعر
لكنت قد عملت ضد نواياي الخاصة وأضررت بالمهمة التي

كلف نفسي بها. كما ان النماذج اليومية التافهة التي أدخلتها في الأحداث كانت ستتلاشى وتختلط ببعضها البعض لو أنني فرضت عليها جميعاً وزن الشعر». (IV، ١٢٢).

بدأ إبسن مرحلة المسرح الاجتماعي دون شك بمسرحية دعائم المجتمع. لكن إذا لم ننظر إلا للتركيب المسرحي، فإن هذه المسرحية تعد توليفة مسرحية. وقد كتب إبسن أن دعائم المجتمع هي المقابلة لاتحاد الشباب (IV، ٢٠٤) وهو يعني بهذا أنها عمل إيجابي بناء في حين أنه في اتحاد الشباب إكتفى بزعزعة صرح القيم التقليدية والسخرية منها. إن اتحاد الشباب مسرحية كوميدية هزلية أقل وزناً من دعائم المجتمع. لكن بناءها أفضل بصورة واضحة. إن الحبكة المسرحية لدعائم المجتمع معقدة للغاية يجد المتفرج صعوبة في متابعة قصة المراكب الشراعية القديمة التي تقف معطلة في الميناء ويتم إصلاحها بسرعة. أي هذه المراكب سيتم إصلاحها بعناية؟ وأيها سيهمل إصلاحها عمداً؟ على أي منها ستبحر الشخصيات المحبوبة؟ إن المشهد الذي يشد اهتمامنا هو أساساً ذلك الذي يتشاجر فيه برنيك مع صهره الشاب الذي ضحى بنفسه من قبل لكي ينقذ شرفه. لكن أليست المشاهد التي تشمل مواجهة بين برنيك ولونا هيسيل أكثر تشويقاً رغم أنها أقل إثارة؟ على أية حال، فإن الإعداد للمسرحية كلها قد تطلب جهداً كبيراً ملحوظاً. وتفترض النهاية السعيدة بتوبة برنيك المفاجأة، نوعية من الجمهور المسالم الذي

قرر أن يتبع الكاتب في تفاؤله المميز. وكان تحول مفاجيء قد طرأ قبل ذلك بقليل: فقد أبحر ابن برنيك سرّاً على أسوأ مراكب والده لكنهم تمكنوا من إنقاذه. ويبدو إبسن هنا أحد تلاميذ سكريب ولكنه بالأحرى تلميذاً غير موفق. لكن هناك بعض المؤشرات التي تنبئ بمسرح جديد. أولها العرض الذي لا يتم إلا بطيئاً من خلال بعض التصريحات القصيرة المتتابة. إننا لا نكتشف الجانب السيء في برنيك إلا متأخراً. ومن جهة أخرى، تبدأ الرمزية في الظهور، المراكب التابوت (النعش) لم تذكر هنا لمجرد إثارة إستنكارنا أو إغراقنا في القلق. إنها ترمز إلى ما تمثله هذه المراكب حقيقة. وهي ترغمننا على أن نفكر في أنها لو كانت نخرة فإن مجتمع المرموقين الذي ترمز له غارق في الفساد.

إن اتحاد الشباب ١٨٦٩، ودعائم المجتمع ١٨٧٧، وعدو الشعب ١٨٨٣، تمثل كما رأينا مرحلة محددة. إن المدينة التي تجري فيها الأحداث هي على ما يبدو واحدة في المسرحيات الثلاث. وبعض الشخصيات تظهر في اثنتين منها. وقد تنبأ إبسن بنسبة كبيرة من التوزيع لهذه الأعمال الثلاثة. وقد رسم أحداثاً معقدة - لتتذكر الفصل الخامس من عدو الشعب - وقدم في كل مرة مجموعة من الشخصيات رفيعة في لونها تصل أحياناً إلى الكاريكاتير (من بينها رورلوند مدرس الثانوي وعامل الطباعة آزلاكسن) كما سعى إبسن إلى إضفاء جو من المرح حتى في الأوقات التي كان تطور الأحداث يثير أفكاراً جادة وخطيرة.

ونصل إلى المرحلة الكلاسيكية مع مسرحية بيت الدمية: حيث سبع شخصيات رئيسية بالإضافة إلى ثلاثة أطفال وشخصية أخرى يمكن أن يقال عنها ثانوية لكنها بالأحرى خيال (تاجر المدينة الذي لا ينطق سوى بعبارة واحدة) مقابل عشرين شخصية في اتحاد الشباب وتسع عشرة في دعائم المجتمع بالإضافة إلى بعض الشخصيات التي تظهر عرضاً هنا وهناك.

فلنعقد مقارنة بين مسرحيات إبسن الكبرى من بيت الدمية إلى سولنس البناء وسنكتشف تناقضات خطيرة. إن مسرحية بيت الدمية لا تندرج في إطار أي نوع معروف. فإن الأحداث التي تبعث على الضحك تعد نادرة كما أننا لا يمكن أن نعتبرها مأساة. أما النهاية فتبقى غامضة محيرة ويمكن لكل متفرج أن يتخيل مستقبل نورا كما يحلو له. أما مسرحية الأشباح فهي على العكس تقدم لنا شخصيتين يطحنهما القدر إلى الحد الذي حمل أحد أساتذة اليونانية في جامعة كريستيانا إلى اعتباره هذه المسرحية التي شهر بها في هذا الحين المفكرون والأدباء الكلاسيك تراجيديا (مأساة) أصيلة. هيدا جابلر تبدأ في جو كوميدي قبل أن تحصر ابنة الجنرال جابلر المشكلة حولها لكي تحطم نفسها في النهاية. وتنتمي مسرحية «سيدة البحر» إلى الأساطير السحرية الشعرية في حين تقدم مسرحية «عدو الشعب» أحد شهداء العصر الحديث الذي ينافس بوليوكت لكورناي أو بابيتيان لجريفيوس.

أسلوب إبسن: أصبح إبسن منذ هذا الحين له طريقته رغم كل الاختلافات الظاهرة هل نجروا على تحليل تلك الطريقة؟ لقد احتفظ إبسن بميله للحبكة المعقدة نظراً لأنه تتلمذ على يد سكريب. والواقع أنه لا يصف لمجرد لذة الوصف. فهو لا يقدم على المسرح سوى الضروري. إنه لا يقدم لنا كما يفعل الطبيعيون «قطاعاً من الحياة» إن الاعداد المسرحي يستغرق وقتاً طويلاً ويعتبر كل عنصر فيه ذو أهمية وينبغي أن يوضع كل شيء في مكانه الصحيح. إن أي شخص يرى مسرحية «الأشباح» تلعب لأول مرة يمكن ان يتساءل لماذا نستمع في بادئ الأمر إلى المحادثة بين روزين الخادمة وليتجسترناند النجار. ويبدو المشهد معبراً لا أكثر في بادئ الأمر، هل يقدم لنا إبسن ولو لمرة «قطاعاً من الحياة»؟ ثم نكتشف أن روزين تلعب دوراً رئيسياً في الأحداث وأن ليتجسترناند أكثر من مجرد كومبارس.

يمضي التسلسل في سلاسة، في حركة دائرية، لكن المتفرج لا يدرك تناسق مشاهد المسرحية إلا متأخراً. إن مؤلف المسرحية الكوميديّة أو الدرامية من الطراز التقليدي يحاول الإسراع بقدر الإمكان ربما في بداية الفصل الأول لو أمكن بأن يقدم للجمهور جميع المعلومات التي تلزمه لكي يتعرف على الشخصيات ويحلل علاقاتها الداخلية ويحز دوافع تصرفاتها. وبمجرد أن يحصل المتفرج على جميع البيانات اللازمة يمكن أن تبدأ الأحداث التي تتطور بصورة سريعة إلى حد ما نحو النهاية

التي حددها المؤلف مسبقاً. أما بالنسبة لمسرحيات إبسن، فهناك بالطبع أحداث، لكنها أحداث تتم مباشرة أمام أعيننا وهي لا تشكل دون شك أساس المسرحية. ففي الوقت الذي يرتفع فيه الستار تكون الأزمة قد تعقدت والكارثة على وشك الوقوع إن أول ما يهمننا ليست التحولات أو «المفاجآت المسرحية» الحاضرة. هناك شخصيات تتصرف أحياناً بصورة تدعو إلى الدهشة. ونحن نسعى إلى تكشف دوافع تصرفاتهم، ويساعدنا المؤلف على هذا بكشف ماضي كل من أبطال المسرحية شيئاً فشيئاً وجدير بالذكر أننا لا نتوصل إلى فهم هذه الشخصيات جيداً إلا في اللحظة التي تصل فيها إلى المرحلة النهائية لتطورها وبعبارة أخرى، فإن عرض المسرحية يمتد حتى نهايتها. ونكون دائماً مضطرين لمراجعة أحكامنا الخاصة بهؤلاء الأبطال لأن تلك التصريحات المستمرة التي تدلي بها كل شخصية عن شخصية أخرى وذلك الرجوع المستمر إلى السراء والذي يطلق عليه «الفلاش باك»، الذي يقدمه المؤلف يلقي الضوء شيئاً فشيئاً على التطور النفسي للشخصيات ويجعلها أكثر ألفة بالنسبة لنا، إن الشعور بالارتياح - الذي نحس به حين نتعرف أكثر فأكثر على الحقيقة وحين نكشف ميكانيكية الموقف الدرامي بصورة كاملة. من خلال البحث في ماضي الشخصيات المختلفة يمكن أن نشبهه - مع مراعاة الاختلافات القائمة - بذلك الذي تقدمه لنا القصة أو الرواية البوليسية ولكن عملية التنقيب في

الماضي التي يدعونا إليها إبسن ذات طبيعية مختلفة تماماً، حيث أننا لا نسعى هنا للبحث عن مجرد دلالات مادية، وبالإضافة إلى ذلك فإن الإدلاء بالمعلومات لا يتم بواسطة أحد المحققين المهنيين أو عن طريق السلطات أو الجمهور بل ربما تذكرنا بالأحرى بعملية البحث التي يقوم بها أحد علماء النفس أو أحد المحللين النفسيين حتى حين يقوم بوظيفة المحلل هنا أحد الهواة وتساعد لعبة الظروف التي يقودها المؤلف بمهارة أو الفضول غير المغرض لتلك الشخصية أو الأخرى على كشف أسرار ذلك البطل أو الآخر لصالح الشخصيات الأخرى. وفي أحيان أخرى، فإن أحد الأبطال هو الذي يشهد تبدد الأوهام التي أحاط نفسه بها أو ربما يكتشف مظهراً كان يجمله أو حقيقة كان يجملها عن حكايته الخاصة.

يحدث كذلك أن يضللنا إبسن عن قصد حول الموضوع الرئيسي لتفكيره. مثلاً حين نستمع إلى الفصل الأول والثاني من إحدى المسرحيات فإنه يبدو لنا أن إبسن قد تعرض لمشكلة سياسية أو اجتماعية.

ثم يغرقنا الفصلان التاليان في نوع من المسرح الوجودي ابتداء من نهاية الفصل الأول لمسرحية «بيت الغناء» يظهر كروجستار معلم الغناء وهكذا نعرف في أي اتجاه تتجه المسرحية.

إن الخطأ الذي ارتكبته نورا يعتبر خطأ قديماً. ويمكن أن نأمل أن تتخلص تلك المرأة الشابة المتهورة من ورطتها وألا يعلم زوجها شيئاً عن ذلك. وهي تفعل من جانبها ما تستطيع لكي تتفادى كشف هذا السر وحدوث مواجهة عنيفة بينها وبين زوجها، ومع ذلك كانت تحب أن تكون ساعة التجربة قد حانت بالنسبة لهلمر، إذ إن هذه تجربة بالنسبة لهلمر وبالنسبة لها على حد سواء، لكي يتمكن هلمر من الظهور في أوج عظمته (أو على الأقل أن يظهر كريماً ومقدماً بالدرجة التي تخيلتها).

لكن لا شيء يتم، طالما أننا لا نعرف الخلافات التي تربط، أو كانت تربط هذه الشخصيات المستقلة بعضها عن بعض (على الأقل ظاهرياً)، من أمثال كروجستار وهلمر أو كروجستار ومدام ليند أو الدكتور ريخ ونورا ويحتفظ عدد كبير من هذه الشخصيات بالعديد من المفاجآت حتى نهاية المسرحية. وأخيراً وقد وجدت نورا نفسها تحت تأثير كواكب مشؤومة تتم المواجهة المنتظرة. إنها أكثر من مواجهة، إنها مواجهة حقيقية تصبح بعد وصول الرسالة الثانية من كروجستار أكثر تأثيراً ويظهر هلمر أمام نورا في قمة عجزه الثقافي والأخلاقي ويبدو هذا التصريح بالنسبة لنورا شيئاً بشعاً - أكثر بشاعة مما يبدو بالنسبة لنا إذ أننا نرى بوضوح أكثر منها لأنها كانت تعمل على خداع نفسها وكانت تفعل كل ما في وسعها للاحتفاظ بأوهامها الخاصة أما هلمر من جانبه، فإنه يكتشف نورا جديدة كان يجهل

عنها كل شيء، إن المتفرج عام ١٨٧٩م كان يشاركه دون شك دهشته ونظراً لكونه تقليدياً محافظاً كان يشاركه كذلك فزعه وغضبه.

ولكن بداية المسرحية كلها تولد فينا شعوراً بأن إبسن يفترض ببساطة قبول بعض الإصلاحات التشريعية لصالح المرأة وعلى العكس فإن المشاهد الأخيرة من المسرحية تدخلنا في أعماق هاتين النسيتين.

كيف يمكن لرجل وامرأة أن يتقاسما ثمانية أعوام من الحياة المشتركة بما فيها من سعادة أو شقاء ثم يخطيء كل منهما بهذه الصورة في حق الآخر؟ إن تورفالد هلمر لن يفهم شيئاً عن التطور الفكري والروحي لنورا. أما نورا فقد استسلمت بصورة أو بأخرى عمداً لإغفال عيوب زوجها، أرادت أن تجهل أنانيته وعبوديته للعرف ولتطلبات الرأي العام.

إن مسرحية «بيت الدمية» تصل في المشاهد الأخيرة إلى أبعادها الحقيقية. إن الرسالة الاجتماعية لهذه المسرحية قد تخطيناها في يومنا هذا. لكن مأساة الزوجين لا تزال تحتفظ بقيمة خالدة وكلاسيكية.

ربما كانت مسرحية روزمر سهول هي العمل الرائد لإبسن. إن المدة التي تستغرقها المسرحية من رفع الستار إلى إسداله لا تتعدى الأربع والعشرين ساعة. في بداية الفصل

الأول، نشاهد تطور شخصيات مترفعة متميزة لا نعرفها بعد جيداً: راهب لا يمارس وظيفته، ورفيقة تقوم بإدارة شؤونه منذ أن أصبح الراهب أرملاً. إنها يعيشان في منزل أرستقراطي على مشارف مدينة صغيرة تكاد لا تعرفهم ولا يهتمون بها.

في نهاية المسرحية يلقي القس ورفيقته بأنفسهما معاً في مصب النهر أمام باب منزلها الريفي الصغير. وهذا التصرف الذي ربما بدا لنا غامضاً عند رفع الستار يصبح معقولاً تماماً، ولكن موقف روزمر وريبكا في أساسه لا ينهار مع هذا في نظرنا، ذلك أن الأحداث التي تلقي بهما في الحيرة ثم في اليأس -التطور الثقافي والروحي والديني لروزمر، العلاقة الودية التي تتوثق بينه وبين ريبكا، مرض بيت زوجة روزمر وانتحارها، كل هذه أحداث وقعت قبل شهور من رفع الستار. والأحداث لا تتقدم ولا تتطور إلا بالقدر الذي يزداد إدراك الشخصيات الرئيسية وتبين حقيقتها وحقيقة ما تفعله وتزداد معرفتها ببعض حقائق ماضيها التي كانت تجهلها أو أرادت أن تجهلها.

ولكن كيف ولماذا تحقق هذه الشخصيات كل هذه الاكتشافات؟ إن روزمر سهول طالما بقيت بمنأى عن الحياة العامة المشتركة ساد فيها السلام -هناك ثلاث زيارات أثارت حيرة روزمر: أولها زيارة كرول مدير الثانوي الذي يتساءل في حيرة عن

الصمت الذي أحاط به روزمر نفسه، إن كرول يريد أن يعيد صاحبه إلى الحياة العملية النشيطة؛ ثم زيارة معلمه السابق أيل ريك برندل الذي فرض - بمجرد وجوده - مشاكل نفسية عديدة على روزمر، وأخيراً زيارة ضحية روزمر السابقة مارتنسجاره الصحفي المتحرر الذي كان مدرساً سابقاً في الثانوي (كان روزمر قد أرغمه على تقديم استقالته من منصبه بموقفه المتسلط). لقد فقد كرول سلطته على المدرسة التي كان يديرها بل وعلى أطفاله أنفسهم. وبدأ يعمل بالسياسة، وشن حملة على السحرة والمشعوذين وجاء طلباً للدعم والتأييد من جانب روزمر. لكنه يصطدم برفض قاطع من جانب القس. فيحтар ويغتاظ. ويناقش بتجح وشراسة. وفجأة يستعيد كل سلطته ويتولى منصب قاضي؛ إن هذا التقصي للحقيقة، الذي يتم في بادئ الأمر بصورة وحشية في إطار التعصب، يستمر خلال الفصول التالية، كل شخصية تساهم فيه. ومع تطور الزمن ينكشف ماضي روزمر وبيت ورييكا ونكتشف ما يمثله روزمر بالنسبة لرييكا ونعرف كيف دفعت بيت إلى الانتحار. إن روزمر، ربما كان يتصور أنه تطور على حساب وحيه ورسالته الخاصة. إنه يدرك الآن طبيعة عبوديته. إنه يعلم كيف كان دائماً خاضعاً للتألق النفسي لرييكا وإنما هي التي أملت عليه جميع مواقفه وتصرفاته. ومنذ هذه اللحظة، بدأ كل مشهد يضيف الجديد على شخصية روزمر ثم ربييكا، بحيث نجد أنفسنا مضطرين أكثر من

مرة إلى تعديل أحكامنا الخاصة به أو بها. كما أن كل منها أصبح يحس بأن ثقته بنفسه تقل شيئاً فشيئاً كلما ساعدته الظروف على إدراك ذاته. إن كرول قد بذل جهداً كبيراً على أية حال بإطلاع ربيكا على ماضيها الخاص. ثم قام روزمر وربیکا معاً - كل منهما من أجل الآخر - بامتحان صعب لنفسه إن روزمر هو الذي تلقى آخر اعترافات ربيكا وأهمها في نهاية المسرحية. ربيكا تعترف هنا بأن الرغبة هي التي دفعتها إلى تغيير عقيدة روزمر، فقد كانت تطمح في أن تصبح سيدة على روزمر سهولم وعلى القس روزمر. ولكي تصل إلى أغراضها، كان عليها أن تقصي بيت عن طريقها. أما روزمر فقد اكتشف حقيقة الخاصة وهو يرى إيك ريك برندل يتطور أمامه (تلك الشخصية الظلية أو ذلك الكاريكاتير - إذا أردنا - لروزمر إن برندل نوع من التصوير المسبق لأحد الفاشيين في المسرح، ذلك الشحاذ، الشخصية الظلية الكاريكاتيرية التي تساعد الشخص المجهول على أن يدرك حقيقته في مسرحية الطريق إلى دمشق لسترنبرج).

وبمجرد وصول إيك ريك برندل، فإنه يحرك في روزمر نوعاً من الميكانيكية الداخلية... إنه يقول خلال المشهد الأول أنه قام بتأملات كثيرة وطويلة عن الحياة وأنه يريد أن ينشر ثمرة تأملاته، وهو يبدأ حياته العامة، ويطلب من تلميذه السابق أن يعيره رداءه وأن يساعده على إيجاد قاعة يقيم فيها مؤتمراً. يشعر روزمر بالخجل من أنانيته الخاصة ومن حرصه الزائد على احترام

الناس له، وتدفعه ربيكا إلى أن يقول لكرول أنه أصبح عدوا للمذهب المحافظ وأن يعترف بارتداده، ثم يستقبل رئيس تحرير الصحيفة الراديكالية مارتنسجارد إستقبلاً حسناً.

أما ثاني مرحلة يمر بها برندل، في نهاية الأحداث، فهي إستسلامه لحياة الفساد... يطلب من روزمر إذا كان لديه مثل أعلى أو إثنين يعيره إياهما على سبيل التغيير... لقد فقد إيمانه وأصبح تعيساً. تعيس بالطبع، ولكنه دائماً ثاقب الفكر... إنه يعلم جيداً أن الرغبة الجنسية هي التي دفعت ربيكا إلى روزمر. ودفعت روزمر إليها، وهو يقول ذلك بسخرية - ويعامل ربيكا على أنها «حورية خلابة» وأخيراً يرحل، يهبط المنزل المحتوم... يحس أنه سيحطم نفسه بعد رحيل برندل. لا يستطيع روزمر المقاومة. إنه لا يسعى مطلقاً إلى إقناع ربيكا التي جاء يعرض عليها الزواج ويقبل أن يرحل معها إلى الموت.

إن مسرحية روزمر سهولم تثير حيرة المتفرج فهو يعتقد وهو يشاهد الفصل الأول وبداية الفصل الثاني، أنه يشاهد مسرحية سياسية. هناك فريقان: فريق كرول وفريق مارتنس جارد، يتصارعان من أجل اجتذاب أحد المرموقين وهو سيد روزمر سهولم. ثم نكتشف أن روزمر لا تتنازع فقط هاتان القوتان فهناك كذلك امرأتان تتنازعان ضميره، إحداها على قيد الحياة، وهي ربيكا التي تود أن تشهد تحول الصداقة الغامضة إلى عاطفة حب صريح ومتكامل، والأخرى إنسانة ميتة هي بيت التي

اكتشف روزمر لتوه أن عليه تجاهها مسؤولية لم يكن يريد أو يستطيع أن يفكر فيها... هل ستستسلم تلك النفس الرقيقة لتأنيب الضمير؟ إن روزمر يريد في النهاية أن يبدو متحرراً أكثر بكثير مما هو في الحقيقة. ربما دفع تصور كرول أو سلوكه المهين روزمر لأن يكون إنساناً إستفزازياً. على أية حال، لقد اقترح روزمر أن يتزوج ربيكا ولكنها رفضت، وتسببت تلك المشكلة في إضافة شخصية جديدة وصامتة هي روزمر سهولم. كانت ربيكا قد تحملت كثيراً لكي يتوب روزمر... عملت لكي تجعل منه رجلاً محرراً أو راديكالياً. والواقع أنها نجحت في تخليصه، لكنها في أثناء ذلك كانت قد تنفست هواء روزمر سهولم، تلك المدينة تقليدية، وأصبح روزمر الذي أرادت أن تجعل من نفسها علمته وصياً عليها... إن نبل الأخلاق الذي يميز روزمر وروح النظام والتنظيم الشخصي والجدية التي تشع من روزمر سهولم قد انطبعت عليها بعمق. إن ربيكا لا تجرؤ على أن تمضي إلى نهاية الطريق التي كانت قد رسمته بكل جرأة. إن ربيكا وروزمر لا يستطيعان أن يعيشا كما كانا منذ موت بيت حتى بداية المسرحية. لقد عرف كل منهما عن الآخر الشيء الكثير. كما أنهما لا يجروان على أن تحرراً كاملاً أو أن يغفلا الوسواس وتأنيب الضمير. كانا مضطرين لأن يعيدا اتصالهما بمجتمع الناس إذ إنهما لم يعد في استطاعتهما أن ينتميا إلى عالم المحافظين كما أنهما لم يجدا مكانهما في فريق الذين حققوا تحررهم الكامل، إنهما لا يعلمان

مطلقاً أي طريق يسلكان، لذا فهما يخرجان ليلقيا بأنفسهما في النهر... هل كانت مدام هلزت على حق حين تقول: «إنها مدام بيت... هي التي دعتهم؟».

بعض المنوعات:

إن تطور إيسن لا يتبع بالضرورة خطأ واحداً... فبعد أن قصد في مسرحتي بيت الدمية والاشباح إلى التركيز في الرسائل، نراه في عدو الشعب يقدم من جديد عدداً كبيراً من الصور والشخصيات. بل إنه يعود إلى كوميديا المواقف. ومع الفصل الخامس من هذه المسرحية نشهد تراجع إيسن أو إرتداده... ونجد أنفسنا على نفس مستوى مسرحية دعائم المجتمع. وللأسف، فإن إيسن لم ينس أستاذه سكريب. كذلك فإن إيسن بعد أن توصل عن طريقة مسرحية روزمر سهولم إلى القمة في مجال المسرحيات التي تبحث وتنقب من الماضي والتي تعد مقدمة لفن التحليل النفسي أثبت لنا من خلال مسرحية هيدا جابلر أنه قادر على أن يتحكم مباشرة في الزمن، تماماً مثلما يفعل بقية المؤلفين المسرحيين. إننا لكي نفهم هيدا وسلوكها الشاذ ينبغي علينا بالطبع من الآن فصاعداً أن نتعرف على ماضيها وصادقتها السابقة الغربية مع إيلرت لو فبورج وثقافتها الأرستقراطية والظروف التي أحاطت بزواجها بتسفان. كما أننا لا ينبغي أن نغفل أنها قد عادت حاملاً من رحلة عرسها. هذا لا يمنع من أن الأحداث التي تجري مباشرة أمام أعيننا أهم بكثير

من تلك المعلومات التي تصلنا عن ماضي هيدا. ونحن نفاجأ بجميع المبادرات التي تقوم بها ونراها تحاول إغراء ايلرث لوفبورج وتصحبه كي يشرب كأساً من الخمر. وهي تتحسب أمامنا مسدس والدها وفيما بعد تطلق النار لكي تخيف برنيك. كما أنها تحرق أمامنا أيضاً المخطوط الثمين [الخطير] الخاص بلوفبورج وأخيراً تقتل نفسها في الكواليس لكننا نفاجأ بطلقة النار ونرتبك. إن إغراق ربيكا المدمر في ووزمر سهولم كانت قد مارسته قبل رفع الستار، كانت قد تصرفت سراً وبنوع من التكتّم والحذر حتى أنه كان من الصعب تصور تصرفات تلك المرأة الشابة وتحمين دوافعها. لقد ارتكبت هيدا جابله بصورة واضحة جريمة مزدوجة في حق ايلرث لوفبورج. لقد أصابته بالشلل الروحي والفكري حين دفعته من جديد إلى حافة الهاوية وإلى إلقاء نفسه - لكنه على أية حال لم يفعل هذا- ولكنها تسببت بطريق مباشر في موته حين عهدت إليه بأحد مسدسات والدها. وبالإضافة إلى ذلك أضاعت مستقبله كعالم وككاتب بأن أحرقت العمل الذي لم يكن يملك منه نسخة أخرى. ونحن نشاهد جميع مراحل هذه الجريمة المزدوجة تقريباً.

إن إبسن يتفادى فقط عرض المشاهد التي تجري في الأماكن سيئة السمعة في المدينة. ونحن لا نحتاج لمساهمة بعض الشخصيات كي تساعدنا على إعادة تصور هذه المراحل. إن الأمر هنا يعد عملية بحث وتحقيق؛ تلك التي يمكن أن توضح

أسباب الحادث الذي أودى بحياة أميرايلرث لوفبورج. إن هيدا جابلر ربما كانت قد انتحرت في النهاية لخوفها من أن تضطر للاجابة على بعض الأسئلة بالاضافة إلى ضيقها بالحياة وشعورها باليأس.

الدائرة تغلق من جديد. . .

إن إيسن يستسلم للذة الوصف ربما للمرة الأولى في مسرحية سيدة البحر فهو يستعرض المدينة الترويحية الصغيرة وجوها المنعش والهادي. إن الجو العام [أو المناخ] كان يلعب بالطبع دوره في بعض مسرحياته السابقة. إن الامطار تهطل على المدينة الساحلية الصغيرة طالما استمرت أحداث الأشباح ولا تظهر الشمس - وهي شمس رمزية أكثر منها حقيقة - إلا حين يموت أوزفلت في الفصل الأخير. إن روزمر سهولم هو إسم القصر الريفى ولكن هذا المنزل بحوائطه الشاخنة، وصور الأجداد التي تذكر الأحياء بالأجيال السابقة، والماء الذي يجري على طول الواجهة الرئيسية يحدد أو يشكل طابع أصحابه وأطفالهم بل وخدمهم. إن روزمر سهولم تخلق جواً عاماً. إن البالغين لا يضحكون والأطفال لا يكونون في روزمر سهولم وكما رأينا فإن روزمر سهولم تصبح قوة روحية وشخصية توقف الفضيحة وتنتصر على جميع صور الضعف والتذبذب المبتدعة.

لقد أراد إيسن في مسرحية سيدة البحر أن يصف وينقل القلق والحزن الذي يميز حياة سكان مدينة صغيرة. إيلدا وحدها

لا تنجح في التغلب على ذلك القلق، أما الآخرون فإنهم يخذعون أنفسهم بقلقهم الملح ويهيمون في الأحلام... ويضعون مخططات واهية للمستقبل، ويقدم إيسن دراسات تفصيلية عديدة على هامش الموضوع الرئيسي وينسج لنا صورة شابتين ظريفتين ويجذب إنتباهنا إلى مصير ذلك النموذج المشوق لرسام يوم الأحد... وينجح مع هذا في تسليتنا بتحليل القلق الذي يتتاب شخصياته. ألا نجد هنا نفس النجاح الذي أحرزه كاتب ومؤلف مسرحيات النورس، وبستان الكرز، والشقيقات الثلاث؟. ربما يفتح بهذا، المجال للأبحاث المثيرة لتشيكوف. يبدأ إيسن بمسرحية سولنس البناء مرحلة جديدة من أعماله تشكل في مجموعها «مشهده الدرامي» [١٨، ٤٤] إن هذه المسرحيات المختلفة تتميز كل منها عن الأخرى بجوها العام. (فمسرحيته جون جبريل بوركمان هي إحدى حكايات الشتاء، مسرحية من الأسود والأبيض. في حين أن مسرحية النهاية الدرامية تجري أحداثها في الهواء الطلق الذي ينقلنا إلى عالم الاجازات في إحدى المدن الواقعة على شاطئ بحيرة ثم إلى شمس الجبال الساطعة) ولكن كل هذه المسرحيات تتميز بسمه مشتركة؛ وهي أنها جميعها تحتوي على رسالة قريبة إلى نفس إيسن، ونوع من الاعترافات المباشرة التي يدلي بها حول حياته الخاصة. إن سولنس وبوركمان وروبك يمثلون بالطبع شخصية المؤلف وإذا تذكرنا أن برانت وبيرجينت يحملان لنا كذلك رسالة

شخصية للغاية من الكاتب وإن إيسن كان يجد نفسه في شخصية برانت [في أيامه الحلوة] كما أنه كان يجد نفسه في ملامح بيرجينت [حينها كان أقل اعتزازاً بنفسه] فإننا نحزر لماذا نعتبر أن حياة إيسن الأدبية تعود فتتصل من جديد بحيث تغلق على نفسها.

إن المسرحيات الأخيرة تبعدنا أكثر فأكثر عن الواقعية التي تلقاها إيسن ونماها من سنة ١٨٦٩ حتى ١٨٩٢. رغم أن إطار الأحداث والفكرة الأولى في جميع هذه المسرحيات لا تبعدنا مطلقاً عن الحياة اليومية فإن التوازن بين الواقعية والرمزية في جميع مسرحياته الأخيرة قد اختل بسرعة.

إن الرمز هنا هو الذي ينتصر. فالأحداث تترجم بالحكمة والكلمات أحياناً تختلط كائنات نصف أسطورية مثل شخصية روتن جوم فرو في مسرحية إيبولف الصغير بمجتمع شبيه بذلك الذي نعيش فيه.

إن مسرحية سولنس البناء تحظى بتقدير كبير في فرنسا من جانب المتفرجين الذين أعجبوا بميتزلينك. وقد قدمت في مسرح ليفر [العمل] وهو مكان محترم تقدم فيه المسرحيات الرمزية. إن الموسيقى تأتي مفاجئة في مسرح إيسن. وهناك إحدى الجمل في مسرحية رقصة الأموات لسان ساينس تستخدم كلازمة بلجون جبريل بوركمان.

إبسن يرفض الشكل المحدد المغلق للمسرح الاجتماعي ويعود في نهاية المطاف إلى المسرح المتنقل. إن الفصل الأخير من بوركمان، بالإضافة إلى مشهدين من مسرحية المشهد الدرامي، تجري أحداثها في الهواء الطلق. بوركمان يتعد عن الشقة التي كان يعيش فيها أسيراً بإرادته لمدة ثمانية أعوام، ويخرج من المنزل الكبير لكي يعاود إتصاله بالطبيعة، بذلك العالم الذي كان يريد أن يغيره. تدور الأحداث في الشتاء والأرض يكسوها الجليد، والهواء يهب في عاصفة، ورغم ذلك يصعد بوركمان التل. إنه يريد أن يرى مرة أخرى المضائق البحرية وأن يقف مسيطراً على المدينة. ويستعيد حماسه الماضي، ويتذكر مشروعات الشباب الناضج، حتى يسري البرد في جسده فيسقط ميتاً. يبدأ الفصل الثالث من النهاية الدرامية. بشروق الشمس على الجبل وتحول الشخصيات الرئيسية إلى متسلقي الجبال. وفي الوقت الذي وجدت فيه إيرين وروبك أخيراً الكلمات التي تعيد الانسجام بينهما فإن سحبا من الغمام تكتنف المنظر... هاهو الأستاذ روبك يمسك إيرين بيده ويصعد الحافة اليمنى ويختفي سريعاً خلف السحب المنخفضة. زوابع مفاجئة واشتداد الهواء».

[٥٥٥١،٣]

ماجا تتغنى على البعد بحريتها وتأتي الراهبة في الوقت المناسب تماماً لكي تشهد الكارثة -تزداد العاصفة شدة ويرتفع صوت الرعد ليصاحب الكارثة. ويواري الركاب الجليدي روبك

وأيرين . تتوقف للحظة ثم ترسم إشارة الصليب، تنطق بكلمات مهدئة باللغة اللاتينية. إن هذه النهاية وهذه الجمل اللاتينية وهذا الجو العام، كل ذلك يذكرنا بنهاية مسرحية براند. إن الدائرة تعود فتتغلق على نفسها.

واقعية ورمزية:

لقد تساءلنا أحياناً عما إذا كان يجب أن نضع إيسن في صفوف الواقعيين [في فرنسا استقبله أنطوان في المسرح الذي يعد موطن الطبيعة بجدارة] أو بين صفوف الرمزيين [فقد ساهم لونيي بمساهمة كبيرة في نجاح إيسن عند الفرنسيين]. الواقع أن الواقعية والرمزية ليستا بالضرورة اتجاهين متناظرين دائماً. فلقد اتفقا منذ البداية عند إيسن.

إن كلمة واقعية يمكن تفسيرها بعدة طرق. ربما كانت تعني مرحلة معينة من التاريخ الأدبي. نذكر قصة مثل مدام بوفاري. إن البطلة [أو البطل] يرتبط بمثل أعلى لكنه يشعر بالاحباط الذي يزداد شيئاً فشيئاً حين يكتشف مدى حقارة الحياة اليومية.

سنترك هذا المظهر جانباً ونرسل القارئ إلى الفصل السابق من هذا الكتاب.

إن الواقعية عند إيسن، هي دون شك، أولاً إرادته ورغبته في أن يقدم لنا المجتمع النروييجي كما هو، أو على الأقل كما يراه هو بكل إخلاص وبجميع مظاهره التي عرفها. وفي

المقام الثاني، فإن فن إيسن «واقعي» بالقدر الذي يعطي الشاعر فيه الانطباع بأنه لا ينقل الواقع.

إننا نعتقد أننا نشاهد مشاهد من الحياة اليومية ونستمع إلى حوار كان إيسن قد التقطه دون أن يشوهه بصورة أو بأخرى. بالطبع ليس هناك شيء من هذا فنحن نعلم جيداً، نحن الذين نمتلك وسائل التسجيل الحديثة، أن أي حديث يسجل بصورة مفاجئة على إحدى شرائط المسجل يبدو غير محتمل، وأن أحداً لن يرغب في الانصات إليه في إحدى قاعات المسرح.

إن حوار المسرحيات الاجتماعية هو أيضاً قد تم إعداده، ومن ثم بناؤه، بكل دقة تماماً، مثل المسرحيات الشعرية التي قدمها إيسن في المرحلة الأولى. ولكن شعر برانت أو بيرجنت يخلق المسافة. أما «الواقعية» فهي تسعى لازالة المسافة وبهذا المعنى فإننا لا ينبغي أن نحكي في شخص إيسن أحد الواقعيين الكبار ولكن بالأحرى أحد كبار الرمزيين.

الكوميديا الإنسانية لإيسن:

أطلق بلزك على مجموعة رواياته اسم الكوميديا الإنسانية. ألم يقدم لنا إيسن هو أيضاً «كوميديا إنسانية»؟ أو... ألا ينبغي بالأحرى أن نكتب «كوميديا نرويجية»؟... ألم يرسم في مجموع أعماله المجتمع النرويجي؟ لقد اقتصر على المجتمع المدني البرجوازي وباستثناء بعض الشخصيات القليلة... فإن جميع شخصياته تسكن المدينة... أو المدن الصغيرة.

إن العمل الوحيد الذي يتميز بإطار مختلف هو البطة المتوحشة، حيث وضع لها إيسن كإطار إحدى الفيلات الضخمة ثم إحدى الشقق ذات التراث الغريب في كريستيان. لقد جاب إيسن بالطبع - في أوقات لا تُنسى - النجود الصخرية حاملاً حقيبتة على ظهره واستمع إلى النساء العجائز يرددن الحكايات الماثورة في أمسيات السهر.

إننا لا نلتقي في أعماله بالفلاحين إلا في مسرحتي براند ويسرجينت، وفيما بعد يجتفي السكان القرويون من مسرحه. وعلى أي حال، فإن مشكلات الزراعة والصيد لا تحظى باهتمام شاعرنا مطلقاً. إنه يبحث عن شخصياته بين الشخصيات المرموقة. وكبار البرجوازيين. أو الأشخاص الذين يتطلعون إلى أن يصبحوا من المرموقين، أو هؤلاء الذين يعيشون أذناً لكبار البرجوازيين.

وعلى أي حال، فإن إيسن يحدد الاختلافات ويضع الطبقات والفروق بين مختلف المشاهير وأصحاب النفوذ.

إنه يميز بين هؤلاء الذين تتوقف عليهم حياة مدينة صغيرة وترتجف لرؤيتهم - إذ أن جميع وسائل الانتاج تتركز في أيديهم - وبين كبار تجار الجملة في العاصمة، من أمثال العجوز فيرل، الذين يقيمون الولايم الكبيرة في فيلاتهم الجميلة في دار منسقي ويحيطون أنفسهم بحاشية حقيقية وحول أصحاب النفوذ يتحرك أصحاب التطلعات والطموح من أمثال المحامي دانيال هيجل ويسعى... المعوزون المحتاجون إلى التقاط فضلات الطعام التي

يتركونها على مائدتهم وأمثال هجلمار إكدال أما الانتهازيون فإنهم
يمتدحون العادات السيئة والميول المضحكة لهؤلاء القادرين
المتحكمين - من أمثال مدرس الثانوي رور لونج الذي يلعب
دور المتعصب ويجعل نفسه بطل المذهب المحافظ في المدينة
الصغيرة لكي ينال رضا برنيك. هناك أيضاً زعماء القرية - من
أمثال العامل في المطبعة أزلاكسن - وهم يعلمون من أين تأتي
الريح ولذلك يحظون ببعض الشعبية. إنهم يعتقدون أنهم
يوجهون الرأي العام والواقع أنهم يتأثرون به على أي حال، فهم
لا يهتمون بذلك وهم لا يفكرون مطلقاً سوى في أنفسهم،
وكل ما يهمهم، هو الاستيلاء على المقاعد، ورياسة المجتمعات،
وأن يلعبوا دوراً مشرفاً في الوادي والتجمعات، إن مسؤولي
الصحافة المتحكمة في اسكندنافيا هم الذين يتحكمون بمهارة
في الرأي العام. إن إيسن لا يشعر مطلقاً بأي نوع من
التعاطف مع الصحفيين الذين يدرك جيداً مدى تأثيرهم ولا
يجعل مدى شرهم ومساوئهم، وهو ينظر إليهم جميعاً على حد سواء
سواء كانوا، ينتمون إلى اليمين أو إلى اليسار. هل تشعر
شخصيات إيسن بالانتها لطبقة معينة؟ هل حاول إيسن أن
يستخلص الكراهية التي تحسها الطبقة الدنيا تجاه فريق أصحاب
النفوذ؟ هل يحس إيسن بالصراع بين الطبقات؟ إحقاقاً للقول،
فإن إيسن وجه اهتمامه بشده للتناقضات داخل الطبقة
البرحوازية. أنظروا إلى هيدا جانلر، إنها ابنة الجنرال، تنتمي

إلى عائلة فقيرة لكن أرستقراطية (لا توجد في النرويج طبقة النبلاء الأرستقراطية فهي تتكون من كبار الضباط وكبار الموظفين). إن هيدا جابلر تحتقر فريق نيسان. هؤلاء البرجوازيون أثرياء نسبيا - أقل مما كانت تأمل ولكنهم يعيشون حياة تافهة خالية من كل خيال. إنها تعتبر عمات أو خالات تسمان نساء تافهات. ولا تستطيع أن تتحمل الحماس الجامعي لزوجها. إنها لا تعبر أي اهتمام للمشاكل التي تحيط باختيار زوجها تسمان لشغل أحد الكراسي الجامعية. وحين تلتقي بعائلة تسمان فهي تنظر إليهم باحتقار بل وتسخر منهم. أما فريق تسمان فهو لا يرى شيئا أو ربما يبدي أنه لا يدرك شيئا.

ويستمر الجميع في التهالك حول هذه الأرستقراطية التي انضمت إليهم، لقد رسم إيسن مع هذا بعض الشخصيات التي تنتمي إلى الطبقات الكادحة مثل لنجسترانج النجار الذي ادعى إنه والد ريچين في مسرحية الأشباح. إن الصورة التي يرسمها إيسن له ليست صورة مشجعة - فإن لنجسترانج يقبل - نظير المال - أن يمثل دور والد ريچين الابنة الطبيعية لالفينج - ثم يستغل الموقف على أحسن وجه لكي يضمن عيشه خلال شيخوخته. أما روزين - التي كانت مربية عند عائلة الفينج - فإنها تنتمي في الأصل لطبقة العمال اليدويين حتى اليوم الذي يكشف لها أوسفالد عن آفاق جديدة. ولما كانت مشاريع الزواج التي قدمها أوسفالد قد أخفقت، فإنه لم يعد

يمكنها البقاء من خدمة مدام ألفينج... تركت مكنتها وريشتها كي تعيش حياتها. وتركنا إبسن نتصور انها ستتردد على الأماكن التي كان ألفينج يجد فيها من قبل متعته.

إن النزاع بين الطبقات قد أصبح واضحاً في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، في الوقت الذي بدأت فيه الحركة الصناعية في أوروبا والتغير الكامل في المجتمع نتيجة الانطلاق المفاجيء للاقتصاد. ورغم أن التطور الآلي في اسكندينايا -وبصفة خاصة في النرويج- كان يتم بصورة أبطأ من معظم بلاد القارة فإن إبسن قد راقب جيداً هذا التطور المفاجيء. وليس هناك ما يؤهله للقيام بعملية تحليل اقتصادي متطور، وعلى أي حال، فإن الأدب المسرحي لا يختص مطلقاً بمثل هذا النوع من الأبحاث. كما أنه لا يفكر مطلقاً في الاتجاه إلى أسس اقتصادية في مفهومه عن الانسان والعلاقات بين الفرد والمجتمع. من المؤكد أنه نظر جيداً حوله. فلنقرأ عدو الشعب سنجد أن المشاغل الاقتصادية تؤرق سكان المدينة الصغيرة. هناك مشكلة أخلاقية تطرح نفسها: هل سيعترفون بالحقيقة؟ هل سيجرؤون على التصريح بأن منابع الحياة المعدنية ملوثة وعلى إعادة بناء جميع المنشآت؟ إن أزالاكسن وصغار البرجوازيين يساندون ستوكمان طالما لا يفكرون سوى في إرغام الجميع على احترام الحقيقة. ولكن في النهاية، فإن القاضي هو الذي ينتصر. هو الذي يريد أن يقضي على الفضيحة. لقد كان يكفيه أن يصرح بقيمة المصروفات المطلوبة. فليفكر المساهمون في الضرائب

الإضافية التي يتحتم عليهم أن يسددوها. فليذكر المواطنون بصفة خاصة العائد الضخم الذي سيعود على المدينة عند فتح الحانات على الفور.

إن الغالبية العظمى - التي هي أكثر وعيا وإدراكا - لا تهتم من الآن فصاعدا بالحقيقة أو بالشرف. إن المصلحة الاقتصادية هي التي تحركها. لقد غير أزل اكسن وقومه بكل بساطة مبادئهم.

لقد شهد إيسن تطور الاشتراكية النرويجية الأولى وهي اشتراكية مجردة أقرب لاشتراكية فوريه منها لاشتراكية ماركس. إنها اشتراكية ماركوس ثران (١٨١٧-١٨٩٠) الذي أسس في بلاده أول تجمعات عمالية. ونجد في مسرحية دعائم المجتمع العامل أون الذي يعد دون شك زعيم المجموعة ويثير غيظ برنيك. وهو ابن وحفيد العمال الذين عملوا جميعا في الترسانات البحرية التي كانت جميعها ملك لعائلة برنيك. وقد ارتكب خطأ بالقراءة والاهتمام ببعض الدراسات. إنه يريد بدوره أن يعلم زملاءه في العمل. وهو يجمعهم كل يوم سبت، ويظهر لهم الخطر الذي يهددهم. فقد اشترى برنيك آلات جديدة. ان تطوير الورش سيضر بسعادة ورخاء العمال. وقد طرد بالفعل العمال الذين كبروا في السن. أما الوكيل المفوض كراب، فهو يوجه دعوة جازمة الى أون، لكي يكف عن عقد هذه اللقاءات كل سبت، وإلا فان برنيك سيطرده. وفيما بعد، فان برنيك سيتفاوض مع أون بشأن القيام باصلاح سريع للمركب

«الانديان جيرل». ويطلعه أون على القلق والمخاوف التي تنتابه لأنه إذا سار بطريقة سريعة، فإن العمل لن يتم بصورة جيدة ولن يكون هناك ضمان لسلامة هذا المركب. وللمرة الثانية يعرض برنيك على أون أن يختار: فاما أن تنزل المركب «الانديان جيرل» إلى الماء خلال أربع وعشرين ساعة أو يترك أون نهائياً الترسانة. إن أون يمثل إذا في نظر برنيك الرأس المدبرة المحرصة التي تتصرف بعقل، وهو يزرع الشك والتمرد في عقول زملائه كما يبدو بصورة خاصة وكأنه لا يثق بذكاء وإخلاص رئيسه، ومع الأسف، فإن إيسن لا يقدم شخصية أون في صورة جذابة. ففي كل مرة يتحدث برنيك عن طرده، يحني رأسه ويقبل الشروط التي تفرض عليه. إنه سيتصرف ولكن بتكتم. سيعمل بطريقة مهمة وسريعة لكي يبدو وكأنه قام باصلاح السفينة وسيضرب عرض الحائط بالتسائح التي يمكن أن تترتب على تصرفه. سيكتفي بأن يقول بأنه شيء من التحسن في الجو مع كثير من الحظ فان المركب القديمة الهالكة يمكنها أن تصل لميناء نيويورك وحين يتحدث برنيك إلى أون فإنه يستخدم دون شك حجج وبراهين يدافع عنها بكل حماس. إن برنيك هو الذي عليه أن يتوقع مستقبل المشروع وأن يطور الترسانة لكي يواجه متطلبات العصر الحديث. وبالتأكيد سيتم إلغاء بعض الوظائف على الفور. لكن المشروع سيتخذ نطاقاً جديداً من التوسع وهكذا يحتاج إلى عمال جدد. إن برنيك ليس إلا إنساناً لثيماً

يبدو وكأنه يفكر في تطوير المدينة في حين لا يبحث سوى عن مصلحته الخاصة. إنه رئيس عمل غير محبوب ولكن هناك أيضاً أون الذي لا يتميز بالشجاعة أو بالصراحة. لقد دعى إبسن إلى تحرر المرأة ولكن لا يبدو أنه تهمس لقضية العامل.

بلزك يقدم لنا بكل اخلاص وتحديد الكثير عن النشاطات المهنية لابطاله، فهناك متخصصون في الادارة قد عكفوا على العمليات التجارية لسيزار بيروتسو. وهم يرون أنها تبدو حقيقية. إن الاصلاح الاداري الذي اقترحه في صحيفة «الموظفين» كان يمكن، في ذلك الوقت، أن يتم تطبيقه. وعلى العكس فان إبسن لا يخبرنا لماذا يستحق سولنس الاعجاب كبناء فنحن لا نستطيع أن نحزر في أي مجال محدد يمكن أن يطبق ما يسمى بالعبقرية المخترعة اكدال ، أو ذلك الشيء الذي يجعل من بوركمان أحد كبار رجال البنوك أو من البروفسور روبك أحد كبار رجال النحت. اننا هنا نتصور اننا خدعنا في الموهبة الواقعية لهنريك إبسن ولكننا نخطيء دون شك إذ نظن هذا. ان إبسن تركنا حائرين عن قصد. إن ما يهمه بصفة خاصة هو المشكلة الاخلاقية التي تفرض نفسها على كل من شخصياته ان براند يبذل جهداً فائداً من أجل أداء رسالته. وقد أعجب به بعض المسيحيين المخلصين واتخذوه رسولاً للايمان ولكن لأي إيمان؟

ما هو نوع البروتستانتية التي يمثلها براند؟ إن ذلك الواظ

يجيب بنفسه على هذا التساؤل: «إنني أكاد أعرف بصعوبة أنني مسيحي» وقد ثار إبسن ضد قرائه الذين لم يفهموا من خلال نظرتهم السطحية للأحداث كما تبدو لهم أنه كان يقصد عقيدة تؤيدها ببساطة المسيحية.

«براند قد اسيء فهمه [...] إن الخطأ نتج من أن براند هو قس أو راهب وأن المشكلة تطرح بشأن نشاطه الديني ولكن هذان العاملان لا يمسان جوهر الموضوع. إنني يمكن أن أقيس على الراهب النحات أو رجل السياسة.» (١٧، ٤٤٨)

وأضاف إبسن أنه قد كتب براند كي يحزر ضميره وأنه كان يمكن أن يتوصل إلى أهدافه من خلال العمل عن موضوع جاليلي أو إذا كان قد كتب فيما بعد ساردا المعارك التي شنها الناقد الراديكالي جورج براند إن هذا التصريح الأخير يدعو للشك فأننا لا نقبل بسهولة أن نرى براند الذي كان يتمتع نفسه بمختلف مباحج الحياة يحل محل براند الناسك الزاهد. ومهما كان ما يقوله إبسن فانه براند لا يمكن أن تخلع من إطارها الديني ليس لأنها تبرز هذه العقيدة أو تلك، ولكن لأنها تحلل موقفا صارما متشددا في مواجهة الحياة. وعلى أي حال فان هذا النموذج اللاموس يساعدنا على اكتشاف حدود واقعية إبسن إن رسم الواقع لا ينبغي أن يستولي علينا تماما، بل يجب أن نظل على استعداد لكي نحزر المشكلة التي يطرحها علينا إبسن. ينبغي أن ننسى مرض آوسفالد ولا نتذكر سوى ما يمثله هذا

المرض. إنه يمثل أخطاء أجداده التي ورثها عنهم. كما اننا لا ينبغي أن نوجه اهتمامنا الشديد إلى المصادر الملوثة. إن الوصف الذي يعطيه ستوكمان لها ينطوي على مغالطة تاريخية. إن الفكرة المجردة التي تكمن وراء تلك الصورة، ينبغي إدراكها سريعا. وإلا فلن تفهم شيئا من هذه المسرحية.

وهكذا، فإن الرمزية عند إبسن لا تنفصل عن الواقعية. وإننا لتساءل هل هناك فنان يصف فقط من أجل لذة تصوير كل ما يراه أو يسمعه؟ إن إبسن يفسر المنظر الذي تقدمه الحياة الاجتماعية. وهذا التفسير الروحي للواقع يحاول أن يشركنا فيه، وينجح في ذلك عن طريق ما يسمى بالرمزية.

تركيب (المناجاة أو الديالوج):

لكن إبسن يؤكد بنفسه على الواقعية. وهكذا فانه يفتخر في رسالة وجهها إلى برانت (الناقد) بأنه استطاع كتابة بيت الدمية متحرراً من التفسير المباشر التقليدي وهو المناجاة.

ومع هذا فهناك ما لا يقل عن سبعة «مونولوج» أو مناجاة في المسرحية. لكنها إحقاقاً للقول تعد قصيرة، فمثلا نجد نورا وحيدة على خشبة المسرح في بداية الفصل الثاني. لقد أثرت الزيارة الأخيرة لكروجستاد تأثيرا عميقا في تلك المرأة الشابة.

نورا وحدها تجوب المسرح بطريقة عصبية وفي النهاية تتوقف بالقرب من الأريكة وتأخذ معطفها. نورا (ترك معطفها)

يبدو أن هناك أحدا (نورا تتجه إلى الباب وتنصت) لا ليس هناك أحد . بالتأكيد لن يأتي أحد هنا ذلك المساء الرابع والعشرين من ديسمبر أو حتى غداً. ولكن من يدري؟ (تفتح نورا الباب وتلقي نظرة) لا ليس هناك شيء في صندوق الخطابات. لا شيء مطلقاً (تتجه نورا إلى مقدمة المسرح) هل ينبغي أن يكون الإنسان أحمق! لقد كان هذا مجرد تهديد في الهواء. انه لن يجرؤ أن يسمح لنفسه. هذا غير ممكن. أنا التي عندي ثلاثة أطفال.
(٤٤٠، ٢)

إن نورا إذاً تتحدث وحدها، لكن، من منا لم يفاجأ بنفسه يفعل نفس الشيء؟ إن هذا النوع من الحديث موجود فعلاً في بعض الأحيان في الحياة اليومية.

فقط نورا لا تنطق بحديث بلاغي مصطنع، أجادت صياغته، ليس هناك ما يشبه المنولوج الشهير الذي قدمه رودريج والذي يشكل كل مقطع من مقاطعه فكرة تتألف جميعها مثل أجزاء البحوث الأدبية التي يقدمها الطلبة في المدارس. إن علينا أن نكمل ما لم تنطق به نورا وأن نعطي معنى أكثر تحديداً لتلك المقتطفات من الجمل، لتلك التساؤلات التي تبقى دون إجابة. كذلك فإن الحوار عند إيسن لا يعرض الحجاج والدوافع التي تحرك شخصياته بصورة منهجية منطقية مماثلة للمقاطع الطويلة المتوازنة ذات التركيب المنطقي، المسلسلة بطريقة علمية في

التراجيديا الكلاسيكية. إن الفكرة أو السؤال عند إيسن تطرحهما إحدى الشخصيات. لكن الشخصية التي يوجه إليها الحديث لا تتصرف على الفور، الأمر الذي يجعل المتفرج لا ينتبه إليها وربما نسيها. لكن الشخصية تنهض من جديد، وتصيغ مرة أخرى سؤالها أو تأكيدها، وتجذ في هذه المرة صدى أكبر عند من تتحدث إليه. إن خطوط الحوار ترسم للمرة الأولى ثم تلغى سريعا، ثم ترسم من جديد بيد أكثر جرأة، الموضوعات تطارد بعضها البعض وتتوالى وتتعارض، وغالبا لا تفرض نفسها في المرة الأولى التي تظهر فيها. إن بناء الحوار بهذه الصورة يعد بناء علمياً أكثر بكثير مما يبدو للوهلة الأولى.

إن هذا التركيب يساعد إيسن على تفادي السطحية وإعطاء إحياء الواقع. ولكنه في الوقت نفسه، يحرمه من الوسائل المباشرة السهلة لنقل فكرته الى جمهوره ولتيسير إدراك الجمهور لنفسية هذه الشخصيات، ولدفع الأحداث، ولتوصيل رسالة مسرحياته للجمهور حين يقدم المسرحيات الاجتماعية. إن موطن الجمال في مسرح إيسن يجب البحث عنه بصفة خاصة في تركيب الحوار ودقته. للأسف انه اذا كنا نريد ان نعطي هذا الحوار حقه فعلا، فانه ينبغي علينا أن نقرأه أو نستمع إليه في نسخته الأصلية. إن إيسن نفسه يأسف لهذا ويسجل بعض مقاطع من البطة المتوحشة التي يعتبرها غير قابلة للترجمة. لقد توصل إيسن الى أبعد مدى في تفريد شخصياته وتميزهم بلغتهم وتركيب

أسلوهم. كيف إذاً يمكن أن ننقل من خلال الترجمة أن جينا تتحدث في إدعاء أحق.

(٢٤٧، ١٦)

كيف يمكن أن نجعل المتفرج الأجنبي يدرك أن لينجسترد في مسرحية سيدة البحر يستخدم بصورة حمقاء نوعاً من الثقافة الحديثة التي نالها من خلال دراسته الابتدائية أو أن آرهنول يتحدث كمعلم تثقف في كلية المعلمين في الريف؟ إن بعض النقاد الفرنسيين قد كتبوا عن عظمة هذه المسرحيات حتى ان أحدهم ادعى أن إيسن يكتب بلغة الكتب. لا ينبغي أن نخلط كتابة هنريك إيسن بترجمة الكونت بروزور، ذلك المترجم الذي لم يكن يحسن غالباً فهم مسرحيات إيسن إن حوار إيسن ليس حوار كتب بصورة أو بأخرى. انه حوار حي متنوع. ولكن هناك كثير من المعاني التي لا يستطيع أن يدركها من لا يلم جيداً حضارة النروج في القرن التاسع عشر. هناك من الأفكار الدقيقة عند إيسن التي يصعب أن تتم ترجمتها. ولكي نتابع جيداً أفكار إيسن فانه ينبغي أن نسجل الكلمات التي تعد مفاتيح المسرحية والتعبيرات التي تتردد كثيراً وتبادلها الشخصيات وتلقي كل منها بها للأخرى وكأنها كرة التنس بحيث تعطي لها كل مرة معاني مختلفة متحررة وأحياناً تكون متعارضة. إن مسرحية سام فونديست شتوتر قد ترجمت إلى دعائم المجتمع وهو عنوان لا يعني الكثير في اللغة الفرنسية ولكن الفعل يساند يتردد

دائماً وباستمرار بالحوار وفيما يتعلق بالشخصيات، ينبغي إذاً أن نمتنع عن ترجمة دعائم المجتمع التي تعد مع ذلك أكثر إغراء ولكن سام فونددست اصطلاح مشترك (ليست إصطلاحاً يحافظ على المعنى نفسه في مختلف أشكاله يكفي أن نستمع الى أولى كلمات المسرحية لكي نفهم مدى اللبس والغموض في كلمة سام فوندد (التي تعد كلمة مجتمع أحياناً ترجمة غير دقيقة لها). كراب - لا ينبغي أن تستغل أوقات فراغك في أن تعطل العمال عن العمل في الوقت الذي يجب أن يعجلوا فيه لقد تحدثت يوم السبت الماضي عن الخطأ الذي ستسبب فيه الآلات الجديدة في حق العمال وعن الأساليب الجديدة في العمل التي ستدخلها في الترسنة فلماذا تفعل ذلك؟

أون - إنني أفعل ذلك لكي أدمم المجتمع.
 كراب - إن هذا لشيء مثير حقاً لأن القنصل برنيك يقول انك تهدم المجتمع.
 أون - إن مجتمعي ليس مجتمع القنصل. إنني بصفتي رئيساً لمجتمع العمال فإن علي..
 كراب - إن عملك يقتصر على أن تكون رئيس العمال في ترسنة القنصل برنيك والأساس هو أن تقوم بواجبك تجاه الشركة التي تسمى شركة القنصل برنيك. لأن هذه الشركة هي التي توفر لك لقمة العيش.
 (٢٢٣، ٢)

من خلال هذا الحوار، نجد أن كلمة (سام فوند) استخدمت بثلاثة مفاهيم مختلفة: أولها المجتمع بوجه عام كما يفهمه الفلاسفة، المجتمع العمالي والشركة الصناعية التي يرأسها القنصل برنيك. وفي مكان آخر من المسرحية تمثل هذه الكلمة المدينة الصغيرة، المجتمع القروي (أو المجتمع الاقتصادي الذي يضم مشروعات المدينة الصغيرة وضواحيها القريبة). إن رود لوند يضع هذا المجتمع العاقل الذي لا يزال نظام الأبوة يسود فيه من مواجهة المجتمعات الكبيرة، ويقصد بها هنا العواصم أو المدن الكبيرة المسيطرة التي يدينها وينتقد فيها اللاأخلاقية والغش والنفاق.

إذا كانت الشخصيات قد استخدمت كلمة (سام فوند) (المجتمع) طوعا وكثيرا (نحو ستين مرة في كل مسرحية)، فهذا يرجع دون شك الى أن كل إنسان له مفهومه الخاص عن المجتمع. إن كلا من هذه الشخصيات لا تتصور سوى مجتمع معين، ذلك المجتمع الذي ترتبط به. ولذا ندرك أن هذه الشخصيات لا تتفق على معنى شعار يعد عنوانا للمسرحية (دعائم المجتمع) أون، يرى أن العمال الاشتراكيين هم بالطبع العمال الأصليين، في حين يعتبر برنيك نفسه في الواقع زعيم هذه المجموعة الصغيرة من أصحاب النفوذ الذين يحركون المدينة في مجالي الاقتصاد والسياسة. وعند نهاية المسرحية، نعلم ان الدعائم الحقيقية للمجتمع هي المرأة، ان برنيك نفسه هو الذي يقولها

بعد توبته. لكن لونا هيسيل تصصح ذلك في كلماتها الأخيرة فتقول: إن الدعائم الحقيقية للمجتمع هي فكر الحقيقة وفكر الحرية.

(٤٠٩،٢)

إن الكلمات الجوهرية لها وقع جميل على الأذن كما انها تثير الخيال. وتتخذ هذه الكلمات معان مختلفة تبعاً للطريقة التي يلقي بها الكاتب الضوء عليها. آزلاكسن يستخدم بكل إعزاز تعبير «الغالبية العظمى». إن وجود الغالبية العظمى خلفه تشكل بالنسبة له ضماناً وقوة. أما ستوكان فيستعير نفس الكلمة من محدثه ويعطيها على الفور معنى غير مستحب. في حين أن المتفرج يتذكر بصفة خاصة أن نصير الحقيقة يجب أن يخوض المعركة ضد الغالبية العظمى. إن مسرحية البطلة المتوحشة وشخصية هجالمار اكдал ترتبط في أذهاننا بتعبير «الأكذوبة الحيوية» اللهم إلا إذا تذكرنا جريجور فيرل «ومتطلباته المثالية».

إن رمزية إبسن تنبع من الاستعارة السهلة وتعبر عن نفسها من خلال عناوين المسرحيات. إن عنوان بيت الدمية يذكرنا بجزء مؤثر من النص. ففي نهاية المسرحية تذكر نورا والدها وهيلمير بأنها لم يحاولا أبداً أن يعاملاها كإنسان بالغة... «كان يطلق على الطفلة الدمية وكان يلعب معي كما كنت ألعب بعرائسي... لقد انتقلت من يدي أبي الى يديك»..

(٤٧٥،٣)

أما مسرحية الأشباح فإن إيسن كان يفضل الترجمة الفرنسية للاسم النروجي التي تعبر جيدا عن العنوان الأصلي وعن مبدأ العودة في حين أنه رفض العنوان الألماني (الأشباح) الذي كان على هامش الفكرة الرئيسية. هذا العنوان يبرز المشهد الشهير الذي يختتم الفصل الأول. مدام آلفينج مجتمعة بالقس ماندرز وفجأة تصل اليهما من غرفة الطعام صرخات ريجين. إنها تدافع عن نفسها ضد مشاريع أوسفالد.

صوت ريجين [حاد ولكنه مخنوق] - اوزفالد فلزي! هل أنت مجنون؟ أتركني؟ مدام آلفينج (تتفرض مدعورة) - آه.

القس ماندرز (مدعور) ولكن.. ماذا يعني هذا... مدام آلفينج؟

مدام آلفينج: (دون صوت - أشباح. ها.. هما شبعا حديقة الشتاء يعودان.

(٥٠٧،٣)

إن مدام آلفينج تفكر في العلاقة غير الشرعية التي كانت تربط في منزلها الحاجب آلفينج بالخادمة التي أنجبت روزين. لقد بدأت قصة حبها في الحديقة الشتوية. ولكن في الفصل الثاني يتحدد معنى المسرحية وتفسير كلمة «الأشباح» أو «العائدون» يصبح أكثر شمولاً وأكثر رمزية. مدام آلفينج تشعر أنها أضعف وأنها منزوعة السلاح في المعركة التي تحوضها وتوجه اتهامها

(مستخدمة عبارة مستحدثة غريبة يفاجأ بها ماندروز) «العوامل الشبحية التي بداخلي» وتشرح:

«حينما سمعت ريچين وأوزفالد في حجرة الطعام بدا لي أنني أمام الأشباح. ولكن أعتقد أننا جميعاً أشباح. وليس فقط ما ورثناه عن آبائنا وأمهاتنا هو الذي نحتفظ به. ولكن كل صور الأفكار الميتة والمعتقدات البالية وهكذا... إنها لم تعد حية ولكنها مترسبة فينا حتى أننا لا نستطيع أن نتخلص منها.

إن عنوان المسرحية والمقطع الذي يعلق عليه يقدم لنا تفسيراً شاملاً ورمزياً للمعنى المسرحية، في بعض الأحيان، يمثل العمل بأكمله، رمز واحد لا يظهر مع ذلك في العنوان. كما هو الحال في مسرحية عدو الشعب. إن تلوث المياه مجرد قشرة سطحية والواقع أن إيسن أراد أن يحملنا على التفكير في فساد المجتمع. وتستخدم الشخصيات باستمرار عبارات مثل «عفونة أو مستنقع» أو «أفسد أو قاذورات» التي يجب أن نأخذها أولاً بمعناها المادي لكنها كذلك ذات مفهوم مجازي يجب أن نفكر فيه سريعاً. إن الانتقال من الظاهرة المادية أو الطبيعية للمنايع المياه المعدنية التي لوثها البخار الفاسد القادم من الأماكن الملوثة إلى التطبيق المعنوي. وهو المجتمع الذي أفسدته لا أخلاقية بعض الموظفين وعدد كبير من أصحاب النفوذ يكون غالباً ضمناً ولكن ربما يحدث أن يمد إيسن يد العون إلى الذين لا يفهمون بسرعة..

هوفستاد - لقد قلت أمس أن المياه قد أفسدها عدم نقاء التربة.

ستوكمان - نعم دون شك، إن هذا يأتي من الحوض الملوث هناك في موليدال.

هوفستاد - اغفر لي يا سيدي الدكتور، انني اعتقد أن هذا ناتج من مستنقع آخر.

ستوكمان - أي مستنقع اذن؟

هوفستاد - المستنقع الذي تفسد فيه كل حياتنا البلدية.

ستوكمان - ولكن ربي... ما الذي تحكيه هنا؟

هوفستاد - ان كل شؤون المدينة بين أيدي مجموعة صغيرة من الموظفين.. لقد حجز ستوكمان قاعة ويجب أن يعد فيها مؤتمرا خاصا بمسألة منابع المياه المعدنية. وينصرف القاضي كي يمنعه من معالجة هذا الموضوع.. فيتحدث ستوكمان عن موضوع آخر تماما [على الأقل ظاهريا] دون أن يبدو عليه أي تأثير أو ارتباك. إنه يريد أن يوسع نطاق المناقشات.

«لقد قلت انني أريد أن أتحدث عن الاكتشاف الكبير الذي قمت به خلال الأيام الأخيرة.. لقد اكتشفت ان جميع موارد حياتنا الفكرية قد سممت وأن مجتمعنا السياسي بأكمله غارق حتى جذوره في تربة ملوثة بالكاذيب». وبعد هذه المقدمة المثيرة انطلق ستوكمان ينتقد بشدة الديمقراطية المتحررة.. كان إبسن قد أشار من قبل بصورة رمزية الى فساد المجتمع في

مسرحية دعائم المجتمع وكان يمثل هذا الفساد تلك المراكب الشراعية البالية التي شرع رؤساء العمل الذين لا ضمير لهم في إصلاحها بصورة غير آمنة، بواسطة العمال الذين يخشونهم؛ معرضين بهذا المسافرين أو طاقم المركب، الذي يجهل هذا الموضوع، لموت شبه محقق. إن الفساد وطبيعة المستنقعات تثير بالطبع نفور إِبسن الذي يفضل التربة الصلبة والمياه الصافية. تقدم لنا مسرحية البطة المتوحشة مجموعة من الشخصيات التي تورط نفسها - ليس بسبب إنعدام الأخلاق - ولكن لأنها ترفض أن تنظر الى الواقع وجها لوجه أو أن ترى نفسها على حقيقتها. إن الحيوان الذي يعطي إسمه للمسرحية - البطة المتوحشة - حين أصيب بجرح خطير، راح يغوص برأسه، أولا في قاع الإناء، بدلا من أن يحاول أن ينجو بنفسه. إن إكدال العجوز قد أصاب واحدة من هذا البط بجرح، ولكن كلبه هب لنجدة الحيوان واستطاع أن ينقذه ويعيده إليه.

إن عائلة إكدال تشعر بنوع من التفاؤل لوجود هذا الحيوان الجريح في ركن من مخزن الغلال. أما هجالمار إكدال فهو يعيش خاملا، يحيط نفسه بالأوهام ولا يسعى الى الخروج من وضاعته الحاملة، أو الانطلاق بخطى ثابتة نحو مستقبل أفضل.

إن جريجير فيرل «محلله»، يعرض عليه صورة لذاته:

جريجر - عزيزي هجالمار، إنني أعتقد أن هناك شبهة ما بينك وبين تلك البطة المتوحشة.

هجالمار: البطة المتوحشة؟ كيف هذا؟ ما الذي تريد أن تقوله؟
جريجر - لقد تركت نفسك تغرق ووقعت في الأعشاب المتشابكة في القاع، أنك لا شك تلمح الى الضربة القاضية التي تلقاها والدي في جناحه والتي تلقيتها أنا في نفس الوقت.
جريجر - ليس هذا ما أفكر فيه. أريد أن أقول أنك تلقيت ضربة سيئة ولكنك غصت في المستنقع المسموم، إنك مصاب بمرض بطيء خبيث. وقد استسلمت للفرق حتى القاع لكي تموت في السواد.

(٤٦، ٣)

ولكن هذه البطة المتوحشة ليست فقط إستعارة أرمزا، إنها موجودة بصورة مادية ملموسة. إنها تتحرك بصعوبة في حجرة السلم حيث تحتفظ عائلة إكدال بكنوزها عديمة القيمة. وينفتح باب ذلك المأوى أو الملاذ قليلا ونستمع الى الصغيرة هيدفينج التي تريد - في لحظة من لحظات نكران الذات أو التضحية - أن تقتل الحيوان المسكين الذي تعشقه. وفي النهاية تقتل نفسها.

الثراء المرثي لمسرحيات إيسن:

على أي حال فإن الرمز عند إيسن لا ينحصر في إطار الصور الذهنية أو النفسية ولكنه يؤثر على حواسنا، وبصفة خاصة حاسة البصر. إن إيسن كما نعرف له قدرة التخيل فهو يرى

تطور شخصياته في نفس الوقت الذي يستمع اليهم يتحدثون، إنه يوجه المخرج، يحدد حركات كل شخصية وموقعها. إن هذه التوجيهات المسرحية متعددة ولا تترك أي مجال للشك. ومع هذا فان إيسن يعطي بعض المعلومات الإضافية الى رجال المسرح الذين يقومون بمناقشته وتشهد على ذلك تلك الرسالة التي وجهها إيسن إلى أوجست ليندبرج السويدي. «لكي أجيب على سؤالك فانني أسارع بأن أقول لك ان البطة المتوحشة - مثل مسرحياتي الأخرى - يتم توجيهها من قاعة المسرح وليس من خشبة المسرح. إنني أضع كل شيء كما أراه وقت كتابة المسرحية، في اللحظة التي قتلت هيدفينج فيها نفسها يجب أن تكون ممددة على الأريكة بحيث تكون قدمها مستندتان على المسرح وتكون يدها اليمنى التي تمسك بالمسدس مدلاة. انني أعلق أهمية كبيرة على الاضاءة في هذه المسرحية وكنت أتمنى أن يكون تنظيمها مرتبطاً بالجوالعام الذي يسود كل فصل من الفصول الخمسة.»

[٢٤ نوفمبر ١٨٨٤]

إن البطة المتوحشة لا تشكل في هذا الصدد إستثناء عن القاعدة. إن لعبة الايحاء بالأضواء كانت دائماً تحظى باهتمام إيسن. في مسرحية بيت الدمية على سبيل المثال يقترح إيسن أن تنخفض الأضواء في وسط المسرح الكبير فيما بين نورا ورائك. نورا قد اعتمدت على مساعدة الطبيب ولكنه يصرح لها بحبه. وفي الوقت الذي يصبح فيه رائك رقيقاً تبدأ الأضواء في

الانخفاض. وتنادي نورا - التي تشعر بالقلق - على مدبرة المنزل لكي تحضر لها مصباحا ويعود الضوء الكامل.

ليس هناك تواطؤ غامض بين نورا والعاشق الوهّان. كذلك فان التوجيهات المسرحية في مسرحية «روزمرس هولم» تتيح توضيح أن الفصل الأول يدور في ضوء الشمس التي تقترب. أما الفصل الثاني والثالث فيغمرهما ضوء الصباح، بالنسبة للفصل الأخير رأى إبسن أن يكون المصباح مضاء . . إن الجو العام للفصل الأول يتلاءم مع هذه الاضاءة المظلمة، التي تعمدها المؤلف، وهذا التعارض بين الاطار المظلم الذي يمثله القصر الريفي ولذة العيش التي نشرتها رييكا من حولها بوجودها؛ أو بوضع الأزهار في كل مكان في مختلف الحجرات الرسمية في المنزل. أما الفصلان التاليان، فاننا نشاهد من خلالهما تحقيقا وبحثا يتطور مع ضوء الصباح المبهّر، في حين نضيء النيران الأخيرة في المساء نهاية المسرحية كما هي العادة في جميع المسرحيات التراجيدية.

وكما أوضح جون نورثنت وهو ينظر عن كثب للتعليمات الي قدمها إبسن بشأن الديكور والملابس والاضاءة والاخراج . . فاننا ننفذ بعمق في الفكر الذكي لهذه النصوص المسرحية. هل تظهر هذه التوجيهات. . . إبسن كمؤلف واقعي أكثر منه رمزي؟ ان التنازع لا جدوى منه فهذه التوجيهات تطلعننا على الحقائق النفسية.

وهي تساعدنا أحيانا على فهم ما وراء الحديث من ظواهر تجري داخل نفسية الشخصيات وضمائرها. وأحيانا، تساعدنا بكل بساطة على تحديد وضع وموقف كل شخصية، وخصائص الوسط الذي تعيش فيه، وخلق جو عام لها.

إن ديكور بيت الدمية يصور لنا بصورة غير مباشرة سكان أحد المساكن. إن الشقة مريحة ولكنها ليست فاخرة.

إن رقة الذوق تغلب على المنزل. . إن هيلمير يتباهى دائما بأنه متذوق للجمال. . نورا هي ابنة رجل يعتبر واسع الاطلاع والمعرفة. وهم يملكون بيانو ويفتخرون باقتناء التحف التي تزين الرفوف. وينتمون الى البرجوازية الراقية. ولكنهم ليسوا أثرياء. النار مشتعلة في المدفأة، الأمر الذي يدل على أننا في الشتاء. ستقوم نورا على التو بوضع شجرة عيد الميلاد في مكانها وهكذا يتحدد تاريخ الأحداث نفسه.

إن عيد الميلاد. . . عيد العائلة وهذه المسرحية تعد بالتحديد مسرحية عائلية سنشاهد أحداثها. فإن نورا ينبغي عليها أن تسيطر على أحاسيسها بعد مرور كروجستاد ولكن هناك بعض الأحداث العفوية، وبعض الكلمات التي تمت بها كادت أن تفضحها. لا أحد من حولها يدرك حيرتها وقلقها. هيلمير نفسه لم ير شيئا [وعلى أي حال فإنه ليس اخصائياً نفسياً]. ومع هذا فإنه فكر للحظة أنه فقد سيطرته على زوجته حين راحت نورا تؤدي أمامه وأمام رانك الرقصة التي ستقدمها في اليوم

التالي عند بعض الأصدقاء. وهنا أراد إبسن أن ينقل من خلال الحركات والرقص والملابس رسالة لم يشأ أن يعبر عنها بالكلمات. إن تلك الرقصة قد علمها هيلمير لنورا. إنه يريد لها أن ترقص بتحفظ ورقة وذوق. ولكن ها هي نورا تنسى في صحبتة الدرس الذي علمه لها ويغلب عليها وحي خاص بها، وليد اللحظة وها هو هيلمير صاحب التذوق والقلب الجاف يندهش ويصدم. ثم يجلس رانك أمام البيانو ويلعب نفس القطعة الموسيقية ولكن بحماس أكثر، وتمكن أكبر من هيلمير. وترقص نورا إذا في نشوة متزايدة وتنساب خصلات شعرها على كتفيها ويضطرب هيلمير وهو يرى نورا وقد انطلقت في فجور، لم يعهده فيها. إن هذه المفاجأة تعد تجسيدا مسبقا للنهاية.

هيلمير يكتشف للمرة الأولى أن داخل نورا شخصية مختلفة تماماً عن الزوجة المهذبة المرتبة التي يلتقي بها كل يوم.

هيلمير: (على البيانو) - أبطأ يا نورا... أبطأ؟...

نورا: لا أستطيع أن أفعل غير ذلك.

هيلمير: بتحفظ أكثر يا نورا.

نورا: بل هكذا ينبغي أن ترقص.

هيلمير: (يتوقف عن العزف) - لا - لا. هذا لا يصلح مطلقاً.

نورا: (تضحك وهي تحرك الدف) - أليس هذا ما كنت أقوله لك [٤٥٨، ٤٦] ربما تشابه نورا في تعبيرها عن رغبتها في الحياة - يدفعها الأمل اليائس - مع الحشرة التي تصارع وتقاوم أمام المصيدة التي وقعت فريسة لها... (وهذا هو في الواقع الموضوع الأساسي للرقصة) على أي حال فإن هذه الرقصة تتيح للمتفرج أن يعلم الكثير عن إرادة نورا الحائرة الشرسة بصورة أفضل من التطورات البلاغية للمناجاة المسهبة.

كذلك فإن ملابس نورا ذات دلالة مباشرة. وفي خلال تلك البروفة الأخيرة إحتفظت نورا بثوبها المعتاد ولكنها التفت بشال ألوانه زاهية يوحى بالاضافة إلى الدف الذي تمسك به، بالتحول الذي طرأ على شخصيتها. وحين انتهت تلك السهرة الصاخبة، عادت نورا على غير إرادتها إلى منزل الزوجية. وهي تتطلع بصفة خاصة إلى تأجيل ساعة النهاية. إنها تلتف بوشاح أسود يغطي زيا التنكري الايطالي. ومع هذا فإن هيلمير يتصور أنها لا زالت سعيدة. إن ذلك الوشاح الأسود يدل على قلقها القاتل. وهناك في صندوق الخطابات كانت الرسائل في انتظار هيلمير. لكن هيلمير رفض قراءة هذه الخطابات. فقد كان يريد أن يذهب على الفور مع زوجته إلى حجرة الزوجية بعد أن لعبت الخمر ومشهد الرقصة برأسه. لكن نورا تلح، وهنا تحدث المأساة. هيلمير يثقل على نورا باللوم.. ثم تحضر مدبرة المنزل خطاباً آخر من كروجستاد. وفي هذه المرة يسارع هيلمير بالغفران

من فرط سعادته بأنه نجا. نورا تختفي من الباب الأيمن... هيلمير يحاول دون جدوى أن يمسك بها.

هيلمير: لا. فلتبقي هنا.. [ينظر هيلمير إلى الداخل]
ماذا ستفعلين في حجرتك؟..

نورا - [من الداخل] - سألقي بهذا الزي التنكري.
(٤٧٤، ٣) وأثناء تغيير نورا لزيها، راح هيلمير يستخدم شتى أساليب الكلام لتهدئتها كما لو كان يريد أن يريد أن يطمئن نفسه. كان هيلمير يفترض دون شك أن نورا سوف تظهر من جديد مرتدية قميص نوم شفاف... ولكن لا... .

نورا... [مرتدية ثوب الخروج المعتاد] - حسناً..
ها أنذا قد بدلت ثيابي.

اقترحت نورا على هيلمير أن يتناقشا بشأن مختلف الموضوعات الخطيرة. ولكن المناقشات الطويلة تدهش هيلمير، تثير غيظه.. انها تريد أن توضح معه مختلف الموضوعات.. فهي تتعرض لتحول وتغير جذري - إن عبارة [الإلقاء بذلك الزي التنكري] وذلك التغير المعبر للملابسها الذي تلاه، يعدان أكثر تعبيراً من أي مناجاة مسهبة. لقد ارتدت نورا ثوباً للسفر كما لو كانت سترحل... والواقع أن الحياة الزوجية بين الزوجين لا يمكن أن تستأنف على نفس النمط أو بنفس الشكل الذي كانت عليه من قبل، نورا ترى انها ينبغي أن تعتكف. فهي إذا

توشك أن تضطر للرحيل لكي تسأل نفسها بكل جدية عن وضعها الخاص ومكانتها في المجتمع - لهذا إذاً ارتدت في هذه الساعة المتأخرة من الليل زي الخروج.

وفي الوقت الذي كانت تعود فيه من تلك السهرة الشهيرة كانت تلتف في وشاح أسود. أما ربيكا في مسرحية روز مرس هولم فقد كانت طوال المسرحية تشغل وشاحاً أبيض بالكروشييه. وقد ارتدت هذا الوشاح وهي متعلقة بذراع زوجها روزمر قبل أن تعبر تلك القناة المشؤومة. إن هذا الوشاح هو وشاح منصيرها الذي نسجته ببطء بيدها والذي يعبر لونه عن خيول الموت الشهيرة؟ خيول روزمرس هولم البيضاء. إن عالم المعتقدات الشعبية يحتل مكانة خاصة ومحيرة من المرحلة الأخيرة من مسرح إبسن كما كان في المرحلة الأولى منه.

إن خطوط الأساطير السحرية الراقصة ترسم ما بين السطور خلف مآدبة سولهوج وخلف اولاف ليلجكرانس ولكن فكرة المحبة تظهر فيما بعد في تركيب مسرحيتي روزمرسهولم وسيدة البحر.

وفي مسرحية إبولف الصغير تذكرنا العجوز الساحرة بالأساطير الألمانية وبهانز لاعب الزمار. فإذا كان فرويد قد استقى معلومات ثمينة من خلال فحصه الواعي لمسرحيات إبسن فإن

مسرحية روز مرس هولم يمكن أن تعتبر نوعاً من التحليل النفسي الطويل [الذي لا يتبعه أي نوع من الشفاء]. يبدو أن إيسن قد تأثر بجاذبية اللاوعي الجمالي وهو يعد رائداً في هذا المجال. ثم يتبعه بعد ذلك س. ج. جونج - إن تركيب المسرحيات الأخيرة لإيسن يسبق تقدم علم النفس المعاصر. ولكن إيسن يخلق أسلوباً درامياً متميزاً عن طريق فتح آفاق غير متوقعة أو متوقعة أمام مشاهديه. وينجح بصفة خاصة في تفادي أخطر العقبات فهو لا يقع في المساوئ الطبيعية السطحية غير المتميزة. إن محاولة تفسير الأشباح على أنها دراسة علمية طيبة عن الأمراض التي كان يطلق عليها أمراضاً مخزية من قبيل الخطأ - كما أننا نسيء فهم إيسن إذا ما وضعناه في صفوف الوضعيين والعلميين الذين يخضعون لأحدث اكتشافات علم الفسيولوجيا ويحولون افتراضات دارون إلى عقائد راسخة. إن عامل الوراثة الذي اهتم به إيسن يتصل بمكاسبنا وما ندين به من الناحية الروحية والأخلاقية. وإذا كان إيسن قد لعب بلفظ الوراثة فذلك لأنه كان يبحث وراء المقدسات. لقد أدرك في مبدأ الوراثة شيئاً حديثاً يعادل (fatum) عند القدماء. لقد كان الناقد النرويجي على حق حين حبا في مسرحية الأشباح إحدى المسرحيات التراجيدية الحديثة. إيسن وأتباعه:

إن هنريك إيسن - من بين جميع المؤلفين المسرحيين

الذين كتبوا في القرن التاسع عشر - هودون شك المؤلف الذي عرضت مسرحياته كثيراً وفي عدد كبير من الدول. ربما اشتهر إبسن في بادئ الأمر بفضل أفكاره التي يدافع عنها ككاتب مقالات نقدية. لقد تأثر عدد كبير من المتفرجين والقراء بمسرحية بيت الدمية. ولكن هذه المسرحية أثارت كذلك فضيحة. ففي ألمانيا؛ توسلت إحدى الممثلات اللاتي تميزن برقة الشعور إلى إبسن أن يكتب من أجلها نهاية أقل قسوة تعود فيها نورا مبهائاً إلى منزل الزوجية وتأخذ مكانها إلى جوار أولادها وقد امثل إبسن لرغبتها. وفي الصين، عرضت مسرحية بيت الدمية مرات كثيرة فيما بين سنة ١٩٤٠-١٩٥٠ في الوقت الذي كان الناس يتأثرون بالرسالة التحررية للمسرحية. أما في مصر، فإن القيمة الاجتماعية لمسرحية إبسن تبدو عصرية للغاية حتى وقتنا هذا.

لكن إبسن قد حظى بالاعجاب بصفة خاصة كعالم نفسي وكمؤلف مسرحي - إن تلاميذه كثيرون - والمعلم دون شك هو جيران هوثمان. هل كان يتاح له أن يكتب هينشل سائق العربا أو نفوس وحيدة لو لم يكن قد قرأ بعناية مسرحية روزمرس هولم؟ وفي انجلترا حظي إبسن ولا يزال يحظى بعدد كبير من المعجبين والأصدقاء.

كما أن جورج برناردشو الذي كان من أشد المعجبين قد حلل جيداً ظاهرة «الإبسنية» وفي فرنسا، ينبغي بصفة خاصة أن نذكر فرانسوا دي بيرل. كما أن الايطاليين قد أضمرُوا له

الاعجاب ولعبت مسرحياته بكل حماس. ولم يكن إيسن غريباً على بيرانديللو.

وفي روسيا قدم رواد المسرح الحديث الطليعي مسرحيات إيسن بنجاح كبير. كما أن مسرحية طائر النورس لتشيكوف تتشابه من نواحي كثيرة مع البطة المتوحشة لإيسن.

لكن كل هذا كان في القرن التاسع عشر أو على الأقل قبل الحربين العالميتين. ما الذي يمثله إيسن في فرنسا في وقتنا الحاضر؟ إننا كثيراً ما نضع المؤلفين الكبيرين للمسرح السكندنافي: ستريندبرج الذي ينتمي بالنسبة إلينا إلى المسرح الطليعي الحديث، وإيسن الذي نلقي به إلى الجانب الآخر وجهاً لوجه. - ويرى البعض أن إيسن ينتمي إلى مجموعة المؤلفين الذين لا يمثلون سوى أهمية تاريخية - إن ستريندبرج دون شك يردد في آذاننا صدى أحدث مسرحياته المنفصلة، وشخصياته الشرسة، وحواره المفكك بصورة علمية. ولكن لا ينبغي أن ننسى كل ما يدين به ستريندبرج من جانبه لإيسن.

هل كان في مقدور ستريندبرج هو أيضاً أن يحدد الجوانب النفسية لمسرحياته الطبيعية. أب ومدموازيل، جولي والدائتون، لو لم يكن قد قرأ بعناية وحلل من خلال دراسة ثاقبة مسرحية روزمرس هولم؟ وعلى العكس فإن إيسن لم يخض مجال مسرح الاعتراف إلا بعد ستريندبرج. لكن بوركمان يسبق رقصة الموت كما أن النهاية الدرامية تسبق سوناته الأشباح.

وإحقاقاً للقول، فإن مسرح إبسن يقدم لنا مثل جانوس صورة مزدوجة. إن المسرحيات المتقنة لإبسن تثير غيظنا بعض الشيء كما أن ميكانيكية مسرحية دعائم المجتمع على طريقة سكريب أو الفصل الخامس من مسرحية عدو الشعب تحملنا اليوم على الابتسام حين لا تثير أعصابنا.

إن الإعداد العلمي الذي نكتشفه حتى في الأعمال الرائدة مثل هيدا جابلر أو روزمرس هولم يفسد علينا متعتنا.

وإذا كنا نفضل اليوم «المسرح المفتوح» على أرقى أنواع ميكانيكية الساعة، فلماذا إذا لا نعود إلى أولى الأعمال الرائدة ولماذا لا نعيد برائد وبصفة خاصة بيرجينت الذي ينبغي أن تعاد ترجمتها والتي يجب أن نرد إليها شيئاً من ملكتها الساعرية التي ينبغي دون شك أن نطوعها بجرأة! إن الأعمال الرائدة الأخيرة مثل ج. ج. بوركمان أو المشهد الدرامي قد أهملت لدينا. الأمر الذي يشكل دون شك خسارة كبيرة. إن إبسن كان يستحق بالتأكيد مصيراً أفضل مما عرفه في فرنسا. لأننا ينبغي دائماً أن نعود إلى هنا. وأن نرجع إلى المنبع وأن نعيد قراءة النص النرويجي. وأن نقيم ترجمة جديدة، صحيحة، متينة وجريئة ويمكن أن تقدم على المسرح. إن غالبية الترجمات التي قدمت حتى يومنا هذا في فرنسا لم تترك لدينا أي مجال للشك في أن أحد كبار شعراء المسرح الذين شهدهم العالم يسمى هنريك إبسن.

ذصوص ومستندات

١ - في مكتب إبسن :

[مخطوطات وملحوظات خاصة بالكاتب]

دعائم المجتمع

ملاحظات خاصة بالكوميديا (١٨٧٠):

إن الملحوظة الأساسية في المجموع تتصل بالنساء اللاتي يغرقن في الخجل وسط خضم هائل من نشاط الرجال الذي يتركز حول موضوعات تافهة ويسبب الضيق ولكنه يفرض نفسه.

(يتبع ذلك سرد للشخصيات التي سنجدها كلها تقريباً في المخطوطات التالية).

إن ضابط البحرية الذي يعود إلى بلاده قد سبب خلال فترة قصيرة اضطراباً كبيراً في المدينة الصغيرة. ولكن هذا الاضطراب كان أوضح ما يكون في مجتمع النساء وبصفة خاصة وسط الشباب. وبالنظر إلى هذا، فإنه من الطبيعي أن يكون قد

أثار الاستياء في صفوف البرجوازيين المعتدلين . فقد تسبب الجحولة التي قام بها على طهر الحصان في إثارة نوع من الاستنكار . وهم الآن يعدون لنزهة كبيرة بالمراكب الشراعية تتقدمهم المراكب الجديدة ومركبان آخران قد زينت كلهما بالأعلام . وفي المساء ، بعد أن أقاموا حفلاً في الغابة ، عادوا في موكب حاملين المشاعل والأبواق . ويعبر البرجوازيون في غضب عن اعتراضهم وسخطهم . وجدير بالذكر أن إيسن أراد أن يقدم نوعاً من الرمز يقصد به تحرر المدينة من العادات القديمة وبدء حياة حرة جميلة جديدة .

خطه وملاحظات خاصة بالكوميديا:

١٣ أكتوبر ١٨٧٠ :

بعد مرور عدة أعوام ، عاد الضابط وتسببت عودته في إحداث اضطراب وارتباك في المدينة الصغيرة . لقد كان دائماً رجلاً مغامراً . هناك تناقضات ، في طباعه نوع من الطمأنينة والهدوء أنا متعب . . منهك القوى . . ثم تبدأ التصرفات الخبيثة . . تنظم رحلة طويلة على ظهور الخيل مع جميع نساء المدينة ، الأمر الذي يتسبب في فضيحة حقيقية . وفي اللحظة الأخيرة اعتذرت غالبية المدعوين ولم يشترك سوى الأفراد المقربين من العائلة وبعض الأشخاص . ووجد الأخ الأكبر ، ذلك الإنسان المحترم الذي يشغل عدة وظائف هامة ، وقد مسته

السمعة السيئة التي بدأت ترتبط منذ هذا الحين بالعائلة. وتتميز هذه الشخصية بتعلق يصل إلى حد التعصب للتقاليد. الأم - بشعرها الرمادي الجميل - ترتدي على رأسها وشاحاً من الدانتيل. المرأة الرومانسية المتلهفة - والأخت التي تتميز بالأخلاق القوية المتينة وعمق النفس والتي استطاعت أن تحتفظ بالسر بكل اخلاص. والإبن المتبنى الذي يبلغ من العمر ستة عشر عاماً ويعيش في الأحلام ويغرق في الآمال الوهمية.

ملاحظات [١٨٧٥]:

موجز [عرض ملخص]

الفصل الأول:

الحديقة الشتوية ذات الفتحات الواسعة في منزل «قبطان الصناعة الكبير»... إن نساء المدينة مجتمعات وهن تقمن بأشغال يدوية بالإبرة لصالح «ضحايا الانحلال الخلقي» وقد أدلى مدرس الثانوي بحديث عن التقوى موجه لهؤلاء النساء. وتمثل خلفية المنظر أحد ملاك الفابريكة الذي يتحدث عن الأعمال مع أصحاب النفوذ الأثرياء في المدينة. وتنشأ مناقشة حامية يشترك فيها فالبورج الذي يرى الحياة غير محتملة في هذا المكان ويريد أن يعود إلى بيت والدته - ومن خلال الحديث تعطى معلومات خاصة بكل ما يسبق بداية الأحداث. ويعلن وصول السفينة التي تعرضت لعطل في. ويصل

قبطان السفينة ويعرفه الجميع انه أولاف... يعود من كليته ويقص أن خالته لون كانت على ظهر السفينة... وتسود الجميع الدهشة، وتختلف ردود الفعل وتظهر من فتحة الباب عند اسدال الستار.

الفصل الثاني:

إن عودة هؤلاء المسافرين إلى بلادهم تحدث اضطراباً في المدينة وتتردد الشائعات حول الثروة الضخمة التي جمعها القبطان وعن الفضيحة السابقة مع والدته فالبوردي ويرحب مدرس الثانوي بمشروع الخطبة مع عائلة فالبوردي. وتبدأ المواجهة بين صاحب المصنع والقبطان.

الفصل الثالث:

وتعلم أن المركب لم تكن قد أصلحت في ظروف عادية ويعلم الشبان عن خطبتهما ويحتفل بهما. تصل معلومات جديدة من الترسانة البحرية. إن صاحب المصنع يقع فريسة للحيرة وقد اتفق على أن يلوذ الجميع بالصمت فيما يختص بأكمله.

الفصل الرابع:

هناك اتفاق سرّي بين القبطان وفالبوردي. إن إنشاء خط السكة الحديدية قد تم الاتفاق عليه. فرار أولاف مع هؤلاء الذين يغادرون بلادهم. يسود التوتر في انتظار الكارثة النهائية.



الشخصيات:

برنيك: تاجر الجملة وصاحب الغابة والمصنع.

مدام برنيك: زوجته.

مارجريت: ابنتها.

زوجة الكولونيل: برنيك الأم.

مادز تومسون: معد وصانع السفن.

رودستاد: مدرس الثانوي.

مدام رورف: ممثلة سابقة.

دينا: ابنتها.

الآنسة: هيسيل.

كابتن: جون تينيسون.

ايفتسون: المدرس الخاص.

[٨، ١٥٥-١٥٨].

(إن دار نشر ساملد فكرر تقدم بالإضافة إلى ذلك، خطتين منفصلتين للأحداث) كتبنا فيما بين عامي ١٨٧٥-١٨٧٧، بالإضافة إلى خطة للفصل الثاني تمت مراجعتها. إن آخر الخطط الكاملة تحمل العنوان النهائي وهو دعائم المجتمع. . وتأني بعد

ذلك خمس محاولات للكتابة تشمل بعض المشاهد الكاملة، خاصة المشاهد الخاصة بالفصلين الأول والثاني. وهكذا يختفي شيئاً فشيئاً الطابع الكوميدي، الذي كان واضحاً خلال المذكرات الأولى، ونقترب أكثر فأكثر من التصوير الدرامي الجاد الذي يظهر في النص النهائي.

* * *

نظرة إجمالية على بيت الدمية:

روما في: ١٩ سبتمبر ١٨٧٨ م.

هناك نوعان من القوانين الروحية، نوعان من الضمائر، أحدهما يكمن في الرجل والآخر يكمن في المرأة، وهو يختلف تماماً عن الأول. إن النوعين لا يتفاهمان، ولكن المرأة - في الحياة العملية تخضع لقانون الرجل.

وفي نهاية المسرحية لا تعلم الزوجة مطلقاً أين هي، ما هو مكانها، . . إن الشعور الطبيعي من ناحية، والسلطة من ناحية أخرى، ينجحان في تضليلها تماماً. إن المرأة لا يمكن أن تكون هي نفسها في مجتمعنا الحاضر الذي يعد مجتمعةً يقتصر على الذكور، وتحكمه قوانين صاغها رجال ويتحكم فيها قضاة ومحلفون ينظرون إلى تصرف المرأة من وجهة نظر الرجل.

لقد ارتكبت خطأ، ولكنها تفخر به؛ لأنها تصرفت بدافع من حبها لزوجها، لكي تنقذ حياته، ولكن هذا الزوج الذي يلتزم بنمط الحياة العادية يحرص على أن يتصرف بطريقة مشروعة ويفحص المسألة من وجهة نظر الرجل. إن هناك مأساة في داخلها، لأن الإيمان بالسلطة استبد بها وجعلها تضطرب ففقدت إيمانها بحقها الروحي، بقدرتها على تعليم أطفالها... إن المرأة في مجتمعنا الحاضر تدبل ثم تموت، كما يحدث لبعض الحشرات التي بمجرد أدائها لوظيفتها في التكاثر تموت. إنها تحب الحياة... تحب زوجها وأطفالها.

تعصف بها الأفكار بشدة من وقت لآخر وتعرض لنوبات من القلق والرعب. إنها ينبغي أن تتحمل كل شيء بمفردها... إن الكارثة تقترب بصورة لا يمكن تفاديها... يأس، نضال وضياع.

ملحوظة في الهامش: لقد تصرف كروجستاد بصورة منافية للشرف لكنه رغم هذا استطاع أن يحقق بعض الثراء... لكنه لا يكتفي بالثراء المادي. بل يريد أن يستعيد شرفه.

الشخصيات:

ستنسبورج: نائب مدير مكتب الوزير.

نورا: زوجته.

الآنسة: [عدلت إلى السيدة] ليند [وأضيفت كلمة
أرملة].

كارين: خادمة الأولاد عند عائلة ستنبورج.

مديرة المنزل عند هذه العائلة.

سمسار في المدينة.

أطفال عائلة ستنبورج الثلاثة.

الدكتور رانك.

ملاحظات خاصة بمسرحية الأشباح [العائدون]:

إن هذه المسرحية ستكون صورة من الحياة. . الإيمان
لذي انهار منه أساسه. لكن لا ينبغي أن نقول هذا. . . بيت
لاستقبال البحارة. . . ينبغي أن يكونوا سعداء لكن كل هذا
ليس إلا ظواهر بحتة. كل هذا ليس إلا أشباح.

هناك نقطة رئيسية: لقد كانت مؤمنة ورومانسية. وقد
بقي لديها شيء من هذا حتى حين ستتجه فيما بعد للأفكار
المختلفة تماماً. «كل شيء عبارة عن أشباح» كل هذا يؤثر على
ذريتهم لأسباب خارجية تماماً ليست دينية أو روحية.

هي، تلك الطفلة الطبيعية، يمكن أن تتخلص من
المشكلة إذا تزوجت الإبن. . . ولكن ماذا بعد ذلك؟.

إن المرأة اليوم التي تساء معاملتها كإبنة وكأخت وكزوجة والتي لا تراعى في تربيته مواهبها، والتي تحرم من حقها في الميراث والتي تمتلئ نفسها بالمرارة، تلك المرأة هي التي ستصبح أم الجيل الجديد.. ما الذي سينجم عن ذلك؟.

هذا هو ما ينبغي أن يكون ملحوظي الرئيسية: التبلور الفكري الفعال الذي شهدناه في مجالات الأدب والفن الخ... من جهة.. والبشرية التي تخطىء طريقها من جهة أخرى.

إن الرجل الكامل قد كف عن أن يكون الثمرة الطبيعية تماماً مثل القمح أو أشجار الفاكهة أو فصيلة المولدين أو الخيول أو الكلاب الأصيلة أو حدائق الكرم الكبيرة.

المأساة هي أن البشرية كلها تعد [فاشلة]. فحين يصر الإنسان على أن يحيا وأن يتطور بصورة آدمية فإنه يصاب بجنون العظمة.

إن البشرية كلها وبصفة خاصة المسيحيين مصابون بجنون العظمة... انهم في بلادنا يشيدون الأضرحة للموتى... لأن علينا واجبات تجاههم... إننا نسمح لمرضى الجزام بالزواج... ولكن ما هو مصير نسلهم؟... ما هو مصير الأجيال التي ستولد؟...



ملاحظات على ورقة منفصلة:

(بقلم برليوت إيسن):

لقد كانت في شبابه شديدة التقوى وشديدة التأثر بالدين وقد تزوجته لهذا السبب من جهة.. وليلها الشخصي لذلك العبقري اللامع و«الطفل المزعج» من جهة أخرى.. لقد غادر المدينة... ونال هو (ترقية) في وظيفته - يصل في نهاية الأمر إلى درجة مدير في الشرطة - إنه موظف نموذجي من جميع الزوايا، وبالإضافة إلى ذلك فهو تقي ورع. ويرزقان بطفل ثم بطفل آخر يموت وهو لا يزال صغيراً. وقد ألحق الابن الأكبر منذ سن مبكرة بإحدى المدارس الداخلية التقليدية.. ولم تتح له إلا نادراً فرصة زيارة عائلته..

وقد مارس الأب مهامه خلال سنين طويلة يحيطه الجميع بتقديرهم.. كما كانت هي تحظى باحترام الجميع لانهم كانوا يعتبرونها «الوجه الحسن لعبقريته».. ولدهشة الجميع فإن الثروة التي جمعها قد استخدمت في إنشاء مؤسسة وها نحن في انتظار افتتاحها.

هنا تبدأ المسرحية.

[٩، ١٣٧].

* * *

ملحوظات خاصة بمسرحية روزمرس هولم:

«الخيول البيضاء»:

هو: تلك الطبيعة الرقيقة، المحترمة المتميزة، ذلك الإنسان الذي اعتنق الأفكار التحررية.

علاقة مؤسفة بامرأة يغلب عليها الحزن شبه مجنونة وانتهت حياتها بالفرق. هي: مربية ولديه. . . إنسانة متحررة، مزاجها ناري، طموحة، غير مبالية ولكنها تعرف كيف تحافظ على المظاهر، لكن المحيطين بها يعتبرونها الجانب السيء لهذه العائلة.

إن الجميع يسيئون الحكم عليها وهي تتعرض لعدد كبير من الشائعات. . . الابنة الكبرى: فريسة الوحدة والفراغ. . . وهي موهبة أصيلة حقيقية لا تجد طريقة للتعبير عن نفسها.

الابنة الصغرى: وهي تتأمل ما حولها وقد بدأت العواطف تعصف بها. . .

الصحفي: عبقرى، ومتسكع.

مخطط إجمالي:

الآنسة تتحدث في حجرة الجلوس بمنزل القس. . . الطالب يعود من الزهرة. . . المعد السابق بالصيدلية يصل حاملاً رسالة. . . يصل المدير في زيارة حاملاً دعوة تلقى القبول. . .

وهنا يجب أن يظهر تحول في الآراء.. العائلة تبقى وحدها..
ينصب الحديث على الخيول البيضاء.

* * *

أول محاولة لكتابة «سولنس» البناء:

كانا يعيشان معاً في منزل مريح خلال أيام الخريف
والشتاء. تم احتراق المنزل. وصار كله أنقاض... ولم يصبح
أمامها سوى البحث في الرماد... هناك إحدى الحلى المختبئة
داخل هذه الانقاض.. إحدى الحلى التي لا يمكن أن تحترق.
ويستمران في البحث دون أن يكلان.. ربما يحتمل أن يجدها
وربما وحدتها هي وحتى إذا وجد هذان البائسان تلك الحلى
القيمة التي لا يمكن أن تحرقها النار، فإنها لن تستعيد إيمانها
الذي بددته النار.. كما أنه لن يستعيد سعادته التي قضت عليها
ألسنة اللهب.

لقد قام إبسن نفسه بنشر هذه القصيدة الصغيرة حيث
قدمها كمحاولة أولى لكتابة مسرحية «سولنس البناء»، ولكن هذا
المستند تم العثور عليه بين المخطوطات الأولى من مسرحية
أيولف الصغير.

وإحفاً للقول، فإن هذه القصيدة التي تصف مأساة
زوجين تناسب بالأحرى مع حبكة سولنس البناء، حتى
ولو كانت فكرة تصوير الزوجين اللذين كبوا في السن وأصابهما

البؤس، حتى لو كانت هذه الفكرة تنتمي لجميع مسرحياته خلال المرحلة الأخيرة.

والواقع أننا نجد في مسرحية سولنس البناء حريقاً مشابهاً. وهو يحطم المنزل الذي كان سولنس وزوجته يعيشان فيه والذي كان ملكاً لعائلة مدام سولنس وكثيراً ما كان سولنس يتطلع بنفس شريرة إلى رؤية هذا المنزل يتحطم. أما مدام سولنس فلم تستطع أن تعزي نفسها من رؤية هذا المنزل يتحطم وذلك بسبب الذكريات التي ترتبط بهذا البناء القديم. ربما كان هذا المنزل رمزاً للماضي الذي يحثم على مصير الأفراد ويمنعهم من أن يحددوا طريقهم بحرية وفقاً لرسالته.

وجدير بالذكر أن الكاتب أطلق العنان لخياله إنطلاقاً من نقطة ثانوية [لا تؤثر مطلقاً على الأحداث في مجموعها] ولكنها تعد رمزاً. . . وتصبح الرؤية في بادئ الأمر قصيدة. . . شعرية، ويسبق الرمز التركيب الدرامي.

الواقعية:

مقتطفات من رسالة موجهة إلى دوق ميتهجن.

[كتبت باللغة الألمانية].

إن النظام الداخلي للمساكن القروية في النرويج لا يمثل في وقتنا الحاضر أي طابع قومي مميز. فالمنازل القديمة من هذا

الطراز تتميز بتعدد الألوان التي يغلب عليها الطابع القاتم . وتظهر خلف الستائر الحوائط التي امتلأت بالأخشاب الطبيعية التي ظلت على صورتها الأصلية . أما المدفأة فهي كبيرة ضخمة وهي بصفة عامة تصلح للصهر . . الأثاث من الطراز الأمبراطوري ، ولكن الألوان تبدو أكثر قتامة منها في فرنسا .

لقد تصورت صالون مدام ايلفينج من هذا الطراز . . وإذا رغب الإداريون في المسرح الملكي في الحصول على بعض التوضيحات الإضافية فإنني سأظل بالطبع تحت تصرفهم .

ميونيخ في : ١٣ نوفمبر ١٨٨٦ .

[١٨ ، ١١٥] .

الرمزية :

حديث لهنريك إبسن مع وليم آرشر [اغسطس ١٨٨٧] .
لقد كنت أحاول أن أجعله يفسر كيف تتبلور في ذهنه الفكرة الرئيسية للمسرحية . ولكن خشية أن استمر طويلاً في طرح أسئلة متطفلة فإنني لم استطع الحصول على أية إجابة تفسيرية حقيقية . وبدو لي على أية حال أن فكرة المسرحية تظهر قبل الشخصيات وتعقيدات الحبكة المسرحية ومع هذا فقد تخلص مني حين كنت أحاول أن أجعله يدلي بمزيد من التوضيحات .

ورغم هذا يمكن أن نستنتج من تصريحاته أن هناك مرحلة معيشة من الاعداد لمسرحياته يمكن أن ينتج منها بحثاً أو دراسة أو تركيب درامي. عليه بعد ذلك أن يجسد الأفكار كما تمثلت له في شخصياته وأن يعطيها الصبغة المادية من خلال إثارة الحبكة قبل إن تبدأ بالفعل عملية الخلق... وها هي مختلف الخطط والأفكار تتقارب وتتجمع وتبدو المسرحية التي يشرع في كتابتها في النهاية مختلفة إختلافاً كبيراً عما كان قد خطط لها في البداية. إنه يكتب ثم يعيد النص من جديد ليشطب فيه ويلقي بعض أجزائه وتتراكم المستندات والأوراق قبل أن يعد المخطوط الأنيق الذي تطلب جهداً كبيراً والذي سيقوم بإرساله إلى كوينهاجن.

وفيا يختص بالرمزية، فإنه يقول أن الحياة مملوءة بها وأنه نتيجة لذلك فإن مسرحياته أيضاً تكتظ بها ورغم هذا فإن النقاد يتفننون في اكتشاف كل صور التفسيرات الخفية لمسرحياته التي لا علاقة لابسن بها.

نشرت في مونتلي ريفيو في يونيو سنة ١٩٠٦ وأعيدت في هنريك إيسن، مبنجوان كريتيكال أنتولوجيمس، جيمس ماك فارلان، ص ١٠.



إيسن يتحدث عن ترجمة مسرحياته:

إن البطة المتوحشة تمثل صعوبة كبيرة لأنه ينبغي أن يكون الانسان متألفاً تماماً مع اللغة النرويجية لكي يدرك أن كل شخصية تستخدم طوال المسرحية نمطا من التعبير الشخصي الذي يميز درجة الثقافة التي حصلت عليها.

وعلى سبيل المثال حين نتحدث جينا مثلاً نفهم على الفور أنها لم تتعلم قواعد اللغة وأنها تنتمي لطبقة اجتماعية متواضعة للغاية. ونفس هذه الملاحظة، يمكن تطبيقها فيما يتعلق بشخصيات المسرحية الأخرى.

كل هذا يثبت أن المترجم عليه أن يتغلب على مشكلات صعبة للغاية.

[٢٨٨، ١٨]

وفيما يتعلق بمسرحية سيده البحر، فإنه من الضروري أن يكون المترجم على معرفة وثيقة باللغة الدنماركية-النرويجية. إذا أراد أن يتبين ما يميز لغة لنجسترد من نقص في الثقافة ومن عدم الثقة ومن تطبعها بدراسته في دار المعلمين. أو أن يتبين الميل الواضح إلى الفكاهة التربوية الذي يميز أسلوب وتعبيرات ارن هولم اللغوية. ويمكن أن نجد الكثير من مواطن الدقة والصعوبة

التي تقابل المترجم إذا استعرضنا كذلك الشخصيات الأخرى.
[١٥٨، ١٨]

* * *

براند يتحدث عن ترجمة مسرحيات إبسن:

ليس من الغريب أن نجد البعض في فرنسا يعتبر إبسن أحياناً غامضاً للغاية [ذلك إننا إذا حذفنا لون الكلمات ومعناها وترتيب الجمل وتوافقها الدقيق الخفي] [ذلك إننا إذا حذفنا لون الكلمات ومعناها وترتيب الجمل وتوافقها الدقيق الخفي]... فإن أسلوب المؤلف المتمكن سيختفي تماماً. إن ما تعجز الترجمة عن تحقيقه بصفة خاصة هو نقل الأسلوب الطبيعي وصيغة الحديث الخاصة بالمؤلف المسرحي... ولهذا فقد شعرت بالدهشة وأنا أقرأ في جورنال ووجونكور سنة ١٨٩١ نوعاً من العتاب الموجه لإبسن يتصل بمسرحيته البطة المتوحشة التي قيل إن «أسلوبها المصطنع يتألف دائماً من كلمات الكتب كما كتب في سنة ١٨٩٥. إن هناك قدر من الفلسفة في المقطع الكلامي عند بومارشيه يماثل المقطع الكتابي عند إبسن السكندنافي».

لقد ثارت جميع أشكال الاعترافات في الشمال على مسرحيات المؤلف النرويجي الكبير... ولكن إذا كان هناك شيء يتفق عليه الجميع فهو حيوية أسلوبه وواقعيته.

لقد ادعى جول لومير بالطبع أن المؤلفين السكندنافيين يفقدون الكثير في ناحية معينة عند ترجمة أعمالهم لكنهم يكسبون أيضاً الكثير في نواحي أخرى من حيث نشر وتقديم هذه الأعمال... إن جول لومير يكشف أحياناً بعض الأساليب الخاصة أو التركيبات المتميزة أو الألفاظ المستحدثة لدى الكتاب الفرنسيين يجد صعوبة في تفهمها، ويستنتج من هذا، أنه لا بد أن تكون هناك أشياء مماثلة عند الأجانب... لكنها لا يمكن نقلها بالتحديد من خلال الترجمة ولكن إذا لم تحتفي سوى هذه الخصائص والمميزات فإننا لن نجد متعة في قراءة جوستاف فلومير بالدنماركية أو هنريك إبسن بالفرنسية... لكن آراء إدموند دوجولكسور... تثبت لنا على العكس أن الجانب الطبيعي من الحديث أو الأسلوب هو الذي لا تتمكن الترجمة من نقله وهو الذي يتيح أحياناً الفرصة لظهور ألفاظ الكتب التي تنسب إذا إلى الكتاب الأجنبي.



لومينيه بو يتحدث عن ترجمة مسرحيات إبسن:
لقد كانت العروض الأولى لابسن دون شك غير دقيقة وغير صحيحة وقد كان الجمهور على حق في استقباله المتواضع لتلك العروض. إنه من الصعب فهم تلك الجمل الطويلة التي اكتظت بالجمل الاعتراضية التي تتعارض وتتشابك مع بعضها البعض، وهي ترجمة صعبة للجمل النرويجية القصيرة التي تتميز

بالبساطة والايحاء الرمزي. ماذا نفعل إذاً أيها السادة؟... إن الأمر غاية في البساطة... لقد كان ينسب دائماً ما لا يمكن فهمه إلى نوع من الاسلوب الغنائي الحماسي أو الرومانسية الغامضة وهكذا كانوا ينشدون الأغاني الدينية ويتغنون بها... نعم... لقد كان ينبغي أن يكون هناك عملية تدريب على يدي إيسن لكي يتمكن المترجم من إدراك مدى التقارب بين المزاج الفرنسي والمزاج النرويجي وكيف يمكن أن يكون مترجماً دقيقاً وأميناً على النص.

وأخيراً فإنه كما تخلصنا من جهة أخرى من مسألة الاثارة والمهارة التي كانت تبدو مع هذا واقعية ولكنها لم تكن ضرورية في مثل هذه المسرحيات التراجيدية التي تدور في جو ودي فقد كان من الضروري كذلك رفض أسلوب الدمى [العرائس] الحية الذي بذل جهداً كبيراً فيه، لكي يقدم إلى الجمهور، شخصيات بسيطة ونفوس بشرية.



٢ - بصدد بعض العروض المسرحية (مذكرات ومشاهدات)

أندريه أنطوان:

مدير المسرح الحر يتساءل عما إذا كان ينبغي تقديم مسرحية الأشباح للجمهور.

٢ مارس سنة ١٨٩٠. إنني دائماً أشعر بالحيرة فيما يختص
بمسرحية الأشباح.

إنني أخشى ألا يتقبل جمهور المسرح الحر -الذي يمل
بسرعة- ذلك الاسهاب والتطويل، لقد رجوت مهندس وسيار
وآنس بعد انتهاء البروفة التي قمنا بها، مساء أمس، في شارع
بلانش، أن يبقوا بعد رحيل الآخرين لكي ينصتوا إلى قراءة
النص ويبدوا نصائحهم... وبعد قراءة النص أخذوا جميعاً بقوة
المسرحية ونبرتها الجديدة [...] مهندس [...] انقلب في مقعده
مطيحاً بشعره إلى الوراء كعادته قائلاً: «صديقي العزيز إن هذه
المسرحية يستحيل تقديمها لدينا.» وأبدى سيزار رأيه بكل وضوح
قائلاً: «نعم إنها جميلة ولكنها ليست واضحة بالنسبة لعقولنا كلاتينيين.
كنت أود أن تكون هناك مقدمة نرى فيها الأب أسوالد والأم
ريجين وقد فوجئا برؤية مدام ألفينج شابة... وبعد هذا
العرض، يتمكن الجمهور الفرنسي من الاندماج في المسرحية
بعد اتخاذ هذه الاحتياطات الضرورية.

ذكرياتي عن المسرح الحر: ص ١٦٥-١٦٧:

طلب الكونت بروزور إلى سيار أن يعد اقتباساً لهذه
المسرحية وفقاً للترجمة التي أعدها لها... ولكن سيار الذي

تفهمها هذه المرة بصورة أفضل رفض أن يعد هذا الاقتباس .
وأجاب الكونت بروزور قائلاً :

إن المسرحية النرويجية تكتسب قيمتها بصفة خاصة نظراً
لبعض الصفات الأصلية وبعض الخصائص النفسية والأخلاقية
المحلية تماماً. ومهما بدت لنا نحن الفرنسيين دقيقة وصعبة
الفهم، فإنني متأكد أننا سنكون قد أسدينا خدمة «ضارة»
للكاتب إذا قمنا بإعادة أعماله على المسرح وتطويرها لأسلوب
تفكيرنا المعتاد في هذا العصر.

لوجيل بلاس، أول إبريل سنة ١٨٩٠، ثم أعيدت في
ديكاريك، إيسن بجورنسون-ستريندبرج أمام النقاد الفرنسيين
ص ٣٥ غمرة ٣٣.

فرانيسك سارسي:

يتحدث عن العرض الأول لمسرحية الأشباح التي قدمها
أندريه أنطوان في المسرح الحر.

لقد أعلن عن هذه المسرحية في كل مكان بالطلب والزمير
والصخب. لن تتخيلوا -ينبغي أن تكونوا قد رأيتم هذا لكي
تصدقوا- تلك الضجة الكبيرة التي أحدثها هذا النبأ، ولمدة

أسبوعين، استمرت تلك الحملة الصاخبة من الاعلانات في الصحف... كانت تظهر كل صباح ترجمة لحياة إيسن وتفاصيل لا نهاية لها عن منزله ومكتبه، وطريقة تركيب مسرحياته والخبر الذي يستخدمه ومواعيد وجباته وقائمتها... يا له من إطرء ومديح... إنه فن جديد جاءنا من النرويج ولم يبق بعد هذا النجاح شيء من فننا القومي القديم...، لقد ارتفعت الشمس فلتختفي أيتها النجوم...، وقد امتلأت مجلات الشباب بشتى أنواع السخرية من هؤلاء الذين تجرأوا على إظهار بعض التمرد أو الاعتراض فكانوا يعاملون مسيقاً على أنهم معتوهين وبلهاء. لقد كانوا [ويا لها من إهانة] من الأكاديميين (...).

إنني -أتذكر كما لو أن هذا قد حدث أمس - تلك السهرة التي لا تنسى يوم ٣٠ مارس سنة ١٨٩٠، حيث قدم أول عرض لمسرحية الأشباح على مسرح مونبارناس، وكان جمهور إيسن الغفير في موقعه على أهبة الاستعداد بنظرات متوثبة ومهددة في الوقت نفسه. كانت القاعة كلها تشعر برجفة الانتظار...

كان هناك شعور بأنه لو تجرأ أحد أعداء التقاليد على التعبير بصورة وقحة عن بعض التردد أو التشكك فإنه سيتعرض لموجة من السخط والسب... والحق أنها لم تكن مجرد مسرحية تلعب على خشبة المسرح... بل كانت قداساً دينياً يحتفل به في أحد المعابد.

كانت تقطعه من حين لآخر صرخات الحماس البالغ...
أما بقية الوقت فقد ساد الانتباه والاحترام للذنان لا يجرؤ أحد
على مقاطعتها.

كم من المتمردين أو المعارضين ضمتهم الجماهير؟...
إنني أجهل ذلك... ولكن كان هناك البعض دون شك...
كنت أحس بهذا في النظرات التائهة الأسفة... التي كان
يوجهها لي بعض هؤلاء المتمردين الذين أرغموا على التزام
الصمت نتيجة غموض هذه الألغاز... أما أنصار إبسن...
فقد التزموا بهيأة معينة وتسريحة مميزة، إصطلحوا و تعارفوا
عليها... كان الرجال والنساء قد انتظموا على طريقة بوتي
شيللي. كانوا يملؤون جزءاً كبيراً من القاعة ولم نرَ أبداً
متعصبين بهذا التعنت وهذه الشراسة. وحين كان يبدو على
أحدهم أنه لا يصفق، أو حين كان يرتكب الجريمة الشنعاء
بالتأؤب، كانت الصرخات المتوحشة تدوي: «إلى الخارج»...
أيها...

هنريك إبسن، كوزموبوليس يونيو سنة ١٨٩٦، صفحة
٧٤٢-٧٤٩.

لونييه بو:
اشترك لونييه بو مع الروائي الدنماركي الشهير هيرمان

فانج في تقديم أعمال إيسن - أرسل لي بروزور ذات صباح رغم أنه لم يكن يثق تماماً في قدراتي الخاصة كمدرّب حيث كان عمري وقتئذ عشرين عاماً لكي أقود بروفات مسرحية روزمرس هولم الذي أعدها هيرمان بانج.

ها هو هيرمان بانج في مقدمة المسرح... وقد نجح على الفور في إزالة جميع أوهامنا ومخاوفنا. واستوقفنا فجأة بادي وديماكس وأنا... تلوى على نفسه، ورفع ذراعيه إلى السماء ويديه مغلقتين وبدا وكأنه يضطرب بتأثير شيء غامض وصاح وهو يجمع شتات نفسه:

«هذا ليس «زا» هذا خطأ... خطأ...»

أين يستقي هذا الرجل الشيطان قوته... إننا منذ لحظة اعتقدناه قد مات لكنه يرفض أسلوب دي ماكس وأسلوبي. وصاح: «إنك تغني»... إنه يقول هو نفسه: «إنني أعرف كيف أصبح»...

لقد فرض بانج نفسه على ريجان التي ابتسمت في شعور بالعرفان والتقدير لأنه صاح بالحقيقة وفي بعض الأحيان كانت الأعصاب تفلت، فقد ألقى بادي ذات مساء بعد البروفة في شارع روششوار بكراسته في وجهي وقال: إنني أفضل ألا أمثل... إن بانج يثير أعصابي... ثم إنه ليس شاعراً... الواقع أننا كنا نغفل

إلى الشعور ولكن بانج كان ينظر بصورة مباشرة. وكان يقول «إني أريد أن يكون النجاح إنسانياً للغاية... حقيقياً إلى الحد الذي أستطيع أن أبرق إلى إيسن بعد العرض الأول: ...» «سيكون هذا نصراً»... قد كان دائماً على حق حتى حين كان يرى الأمور بواقعية مفرطة. كان يكتسب أبسط الناس لأفكاره بدليل أنه في إحدى أمسيات عرض مسرحية سولنس البناء إعتقد أحد عمال المسرح أنه ينبغي أن يلقي بتمثال خشبي على هيئة سولنس من فوق برج الكنيسة مكاني دون أن ينهني إلى ذلك، ولا زلت أرتجف حين أفكر فيما كان يمكن أن يحدث لي.

لوينيه بو: ذكريات عن هنريك إيسن، المجلة الأسبوعية ٢٤ مارس سنة ١٩٢٨... من صفحة ٤٠١-٤٠٤.



هيرمان بانج:

هيرمان بانج وريجان، خلال بروفات مسرحية بيت الدمية لقد شاءت الظروف في ذلك الوقت، أن يكون لي الحظ في الاشتراك في هذا العمل الفني الذي تقدمه مدام ريجان. لم يكن من الضروري أو حتى من المناسب أن أولي هذا المشهد إهتماماً، لو لم يكن إشتراكى هذا، قد أتاح لي مشاهدة فن الممثل المسرحي نفسه للمرة الأولى وبصورة قاطعة...

والواقع أن ساعات البروفات هذه قد أتاح لي أن أدرك تماماً تلك الموهبة الغامضة للتمثيل المسرحي. وهذه هي الوقائع:

لقد وجدت نفسي وحيداً مع إحدى المواهب التمثيلية التي شهدت أوروبا في عصري... وجدت أمامي إرادة لا تتزعزع وإصراراً على النصر لم أكن قد صادفتها من قبل في طريقي... وربما تخرج هذه الممثلة عن دورها أو أن تتصرف بصورة مخالفة للشخصية التي تمثلها.

ولكني حين كنت أستجمع كل إرادتي وأستعيد في رأسي العمل بأجمعه والمشهد الذي تجري له البروفة، وبعد أن استبعد الممثلين الآخرين كنت أشعر بأني متوتر من الداخل حتى الدمار. وكنت أطرح بنفسني نفس التساؤلات التي كان يوجهها رانك أو هيلمير لنورا. حينئذ كان السؤال يحدث تغييراً مفاجئاً في مظهر ريجان وأدائها، العين والنظرة والهيئة والوجه وتعبير الفم؛ كل جسمها كان يعطي إجابة نورا كما لو كانت قد تعرضت لصدمة مفاجئة، كان السؤال يحول مدام ريجان إلى نورا يؤثر إلى هذه الدرجة على جسدها بحيث تصبح هي نفسها نورا... (....). ولنختتم بدعابة... إذ إنها أكثر من دعابة...

حدث هذا أثناء بروفة مسرحية بيت الدمية. ففي الفصل الأخير، حين ثار هيلمير وكشف عن حقيقته، وهو بلوح بخطاب كروجستاد، كانت مدام ريجان تبدو شاردة... تبدو وكأنها غير موجودة... وفجأة انطلقت أصبح من وراء السكون... «كيف نتصرفين...؟ كيف تبدين بربك؟ يجب أن تبدين وكأنك دمية مصابة في رأسها بتمزق».

وقد أصابت هذه الملحوظة مدام ريجان بصدمة... فقالت وهي تمسك برأسها... «نعم نعم- غداً ينبغي أن نحاول».

وفي اليوم التالي، وقفت بجوار المدفأة... ماذا فعلت بنفسها...؟

ربما شعنت شعرها. ماذا أقول؟... لكنها كانت تبدو وكأنها دمية أصيبت في رأسها، دمية مصابة بكسر في رأسها...

ولكن... إن هذا لم يكن مجرد إنطباع لأن جول لوميتير -ذلك الناقد المعروف دولياً، وأكبر نقاد باريس- كتب بعد العرض... «إن مدام ريجان كانت في هذه اللحظة تبدو... وكأنها بالفعل دمية مكسورة-دمية أصيبت بكسر في رأسها»... جونار هيبديج.



آنياس سورما في دور نورا:

إن غالبية الممثلات التي لعبن دور نورا لا ينجحن في جعل هذا الدور مترابطاً بالفعل... إن هذا الدور يصاب بالتفكك على أيدي أفضل الممثلات فينفصل إلى شقي خاتم من الذهب لا يمكن لحامه... إن الممثلات يلعبن جيداً الفصلين الأول والثاني، كل على طريقتهما... كما يجدن أداء الفصل.

الأخير، ولكن وحدة الدور تتمزق بين نصفي المسرحية مثلما تتمزق باختلاف أداء الممثلات.

سورما كانت تلعب دورها كطفلة سطحية وطائشة ومحبوبة ومتأنقة. باختصار كانت تشبه نورا التي تنتمي لسكندنافيا. ولهذا كنت أنتظر بفارغ الصبر الفصل الأخير.

إذا كانت نورا التي مثلتها سورما قد أصبحت شابة بالغة، فإن هذا لم يكن بتأثير الرعب أو زوال الوهم... كما أنه ليس بتأثير فكرة تحرر المرأة التي ربما تكون قد بدأت تسود في منزلها...

لقد تحول الحب إلى كراهية، إلى شعور بالغیظ تجاه زوجها الذي يخنفي وراء إحساسه برجلته، إن رغبتها في التفوق عليه بأي ثمن في أي معبكة تخوضها، كل هذا تجمع داخلها وأصبح حقداً.

حينما تلقى هيلمز خطاب كروجستاد وصاح:
«لقد حوت. نور له: حونا»... ثم أحرق المستند الذي يحمل التوقيع المورر. سرورما كانت غير ذات أهمية... كل شيء أصبح في داخلها نوعاً من الحق... إرتكزت على منصتها وكأنها آلهة الحق... هيلمز يدور حولها... معبراً عن سعادته... عن فرحته... عن اكتفائه بالقليل التافه... إن عيني نورا تتابعه بنظراتها الشريفة... إنها تشعر... برجفة...

إنها تنتفض ولا تريد أن تتنفس الهواء الذي يتنفسه هو... ،
وها هو فمها العذب ينفرج عن ابتسامة مصطنعة فيبدو كأنه
قوس يهدده. هكذا كانت تبدو سورما في اللحظة التي أصبحت
فيها نورا تلك الشخصية التي ينبغي أن تكونها: هكذا استطاعت
سورما أن تحملنا على الاقتناع بأن تلك المرأة الطفلة التي لا تثق في
نفسها... توصلت إلى نوع من الإدراك الفكري والروحي يحقق
لها النضج الذي توقعه لها إبسن في نهاية المسرحية.

هذا الجزء مأخوذ من ريبورتاج عن عرض للمسرحية،
قامت به ممثلة ألمانية شهيرة وقد قدم خلال جولة في بروكسل
وظهر في كتاب: إبسن أوج بجورنسون باسينن كريستيانا
وكوبهاجن ١٩٦٨ ص ٩٩-١٠١ ص ١٦٩ هنريك سجيچرن.

هيدا جابلر كما يراها إنجمار برجمان:

قدم إنجمار برجمان سنة ١٩٦٤ مسرحية هيدا جابلر في
المسرح الملكي بستوكهولم... لم يأخذ إنجمار برجمان في اعتباره
الترجمات التي قدمت في مسارح الشمال منذ نحو ثمانين
عاماً...

وقد راعى عدم استخدام مظاهر الأبهة والفخامة
والبرجوازية في الديكور كما انه لم يعر أي اهتمام للتوجيهات
المسرحية التي قدمها إبسن في النص. وأضاف بصفة خاصة إلى
المسرحية مقدمة صامتة أدهشت الجمهور والنقاد خلال العرض الأول.

«إن هذه الأحداث التي تسبق الأحداث» قد أثارَت تفسيرات متعددة... وها هو أحدها، الذي قدمه الناقد والمؤرخ المسرحي المعروف إيني بيار.

ظهرت هيدا جابلر على خشبة المسرح. لقد كان المفروض، حسب نص إيسن أن تكون نائمة ومتعبة بعد رحلة زفافها الطويلة، في اللحظة التي وصلت فيها العمة جوليان لترحب بها وتقوم بجولتها الاستكشافية.

أما هنا، فإننا نراها تنهض قبل أن يظهر أحد... تبدو وكأنها تسير وهي نائمة، وهي شديدة البياض، وخاصة وأن الخلفية من اللون القرمزي... إنها تتصرف دون إحداث أي صوت، تتأمل بطنها في المرأة، وتقوم بحركة يائسة وكأنها تطرد ذلك الطفل الذي في أحشائها بيديها، تتجه نحو البيانو، تعزف بعض الأنغام، ثم تقف ثابتة على وضع معين يعبر عن ياسها العميق وعن عزلتها الكاملة...

إن جيرترود فريد، هي التي تقوم بالدور؛ إن عينيها التي تشبه عيني الساحرة تضيئ نوعاً من الخيال على المسرح، خلال المشهد الصامت. إننا ليس لدينا الانطباع بأن ما نراه أمام أعيننا كائناً حياً - من دم ولحم - بل وكأنها نفس ملعونة تروح وتحييء في المنزل الخالي... إنها هيدا جابلر، جديدة لم يرها أحد من قبل وخاصة زوجها المسكين بتسمان الشهم... إن هذا يعد

من جانب انجمار برجمان شجاعة فائقة وجرأة تدعو للدهشة حيث يصور لنا نفسياتها أو الجانب الخاص من نفسها ولا ندرى كيف نقول هذا، قبل أن نعطي الكلمة لابسن وقبل أن تبدأ دقائق الساعة في صوت منخفض.

إنجمار برجمان بائي تيرن، أوبالا، ١٩٦٨ ص ٢٥٥.

* * *

٣ - إبسن والنقاد:

النقد الفرنسي المعاصر

إميل فاجيه:

إن هذه المسرحية «الأشباح» ذات مفهوم قوي، ومشاعر مريرة حزينة وتأثير غريب على الخيال والعقل.. إنها تعد عملاً ضخماً...

هل هي جيدة التنفيذ؟... لا... إن شخصية مدام آلفينج التي تعد جوهر المسرحية، ليست بالوضوح الكافي، كما أنه ليست لها تكملة دقيقة على الأقل بالنسبة إلينا.

تصوروا مثلاً أن ثورتها على القوانين الاجتماعية وقوانين الواجب، وعلى الخير، ثورتها ضد كل هذه الأشياء التي بدت طبيعية في الفصل الثاني كانت موجودة منذ الفصل الأول.. لقد قالت في الفصل الأول حين كان ابنها يتحدث عن الزواج الشاذ

في باريس كلمتها غير المتوقعة «إنه على حق».. إن هذا شيء ممكن... ولكنه بالنسبة للمسرح بصفة خاصة يعقد الأمور ويزيدها غموضاً... إن ما ندركه في الفصل الأول في شخصية مدام الفينج هو اعتزازها بارادتها التي اعتقدت انها انتصرت.

إن إظهار بعض ملامح شخصية مدام آلفينج - كما تبدو في الفصل الثاني والثالث... في الفصل الأول ليس خطأ نفسياً. [إن إيسن لا يفعل هذا مطلقاً]... ولكنه خطأ من الناحية المسرحية...

كنا نرجو أيضا أن يكون هناك في مقابل صوت اليأس والثورة ضد الخير... صوت يؤكد الحقيقة حتى النهاية...

كنا نرجو كذلك ألا يكون القس ماندرز إنساناً شبه معدوم الشخصية وأن يبقى حتى نهاية المسرحية.

(ملاحظات خاصة بالمسرح المعاصر المجموعة الثالثة ص ٢١٣-٢١٥).

* * *

جول لوميتر:

لمدة عشرين عاما كيفت حياتها تبعا للمبادئ المسيحية للواجب، وقد تم هذا في ظروف مؤلة للغاية.. إن امرأة من أصل لانييني كانت ستجد وسيلة لكي تعمل بكد ولكن عن

طيب خاطر وربما استطاعت ان تحتفظ بشيء من اللامبالاة
وشيء من التلطف وهي تقوم بأكبر التضحيات.

أما مدام آلفينج فهي لم تستطع أن تؤدي واجبها الصعب
إلا بشعور من التوتر المستمر.

لقد أدت واجبها بمنتهى الجدية وفكرت فيه طويلاً...
وهي من كثرة تفكيرها انتهت بالشكك فيه... لقد فكرت في
الحياة أكثر مما ينبغي، إذ أن المؤمنين من أمثال مدام آلفينج
ليسوا قادرين على الاقتناع بأي حل وسط..

وحينها يكتشفون فجأة أن مفهومهم عن الحياة مفهوم
خاطيء يستتجون إذاً أن المفهوم المعتاد هو الصحيح.

فاما استسلام الفرد تماماً للقواعد المسيحية واما التمتع
الكامل المتحرر بالحياة... إما العقيدة المسيحية... وإما
المبادئ الوثنية.

إن أي امرأة لدينا كانت ستحيي المبدأ الجديد دون أن
تتكلم، ربما حتى دون أن تعرفه، مع احتفاظها في الوقت نفسه
بشيء من مبادئها القديمة... إننا نعيش جميعاً من هذا المزيج
ومن هذه المتناقضات. ولكنها هي، تلك البروتستانتية،
لا تعرف سوى التغير الكامل، بتعمد وبغف:

إننا جميعاً نعرف تلك الأزمات النفسية بصورة أو بأخرى.
وتلك الأزمة التي تشكل فكرة الأشباح قد وصفت لنا بطريقة

قوية ودقيقة للغاية. ان النفس التي تعاني هنا تحتل طبائع
وصفات جنس مختلف تماما عنا. ومن هنا نتبين الأهمية المزدوجة
لمسرحيات إبسن.

[انطباعات عن المسرح - المجموعة الخامسة ص ٢٠]

فرانسيك سارسي:

كنت أفضل أن يقدم هذا العمل مقتبسا اذا كان سيظهر
على مسرح حقيقي لأنه كان المفروض، نظرا لأنه سيقدم الى
جمهور حقيقي... ان نقدم الى المستمع الفرنسي عملا يتلاءم
مع الأذن الفرنسية. انني أعترف بهذه المناسبة بأن هذه خدمة
يؤديها لنا أنطوان وانني أوجه له شكرا جزيلًا عليها...

انكم تعلمون انني عدو صريح للنظريات التي تأسس
عليها المسرح الحر. لكنني سعيد بوجود هذا المسرح.. انني أعترف
بنشاط ذلك الرجل الذي نظمته والذي يحالفه النجاح
باستمرار... فلنفكر اذن أنه اذا لم يقدم لنا البطة المتوحشة، كنا
سنظل نستمع لمدة عشرة أعوام الى قصائد مدح موجه الى
شكسبير النرويجي. إنه سيربحنا حين يقدم لنا الأميرة مالين وهي
مسرحية لشكسبير بلجيكي آخر هو ميتر لينك.. وهو الذي
لا نكف عن الحديث عنه في وقتنا الحاضر... كذلك فانه
بفضل انطوان سنكتشف خلال بضعة أعوام مؤلفا فرنسيا آخر

يسمى سكريب يملك الحس المسرحي وقد كتب أعمالا مسلية بحق، أعمالا يشهد لها بأنها واضحة.

إن مسرحيات إبسن ليست كذلك بالمرة..

إن إبسن لا يحرص بالمرة على تقديم شخصياته أو على عرض فكرته أو مضمون مسرحياته..

إن الشخصيات تصل على خشبة المسرح وتبدأ في التحدث عن شؤونها دون أن تعرف من هم بالفعل وما هي مشاكلهم؟ وخلال الفصلين الأولين فانه من المستحيل مطلقا برغم انتباهنا الزائد؟ ان نخمن ماذا يعني؟ ما هو الموضوع؟ ولماذا يتحدث هؤلاء الناس الذين يتكلمون عن هذه الأشياء وليس عن غيرها.

إنها قضية غامضة...

وتتضح الأحداث شيئا فشيئا وتتكشف الشخصيات. وتبين أشعة الضوء وسط الظلام الدامس ولكننا لا نستطيع أن نفهم كل شيء... فهناك بعض النقاط التي تبقى غامضة، ونستمر في السير نتحسس وأيدينا أمامنا، حتى الفصل الأخير... حتى نكتشف إحدى الشخصيات [وهو طبيب في مسرحية إبسن] عن الكلمة التي تضيء الأركان التي ظلت مظلمة إلى هذا الحين، وحينئذ تنفس الصعداء لأنه لم تبقى سوى نقطة واحدة مغلقة تماما، نقطة ستصبح مثل السر الخطير

للماسونيين الذي لم يعلمه أحد ولم يكتشفه أحد... حتى كبير الماسونيين وهذه النقطة هي التي تستند إليها المسرحية كلها... إنها:

البطة المتوحشة:

إن هذه البطة المتوحشة، ليس هناك إنسان مطلقا ولا حتى أنتم الذين تستمعون للمسرحية أو ليند فلوب أو إبراهيم... الذين قاموا بترجمتها أو حتى الكاتب الذي كتبها أو حتى شكسبير الذي أوحى إليه بها أو حتى الله أو الشيطان، ما من أحد يعلم ما هي البطة المتوحشة، أو ما تفعله في المسرحية أو ماذا تعني أو ما هو مفهومها... ولكن إذا تركنا موضوع البطة جانبا فسنجد أننا بدأنا نفهم المسرحية في نهاية الفصل الثالث وأتينا ربما نكون قد فهمناها تماما حين بذلنا جهودنا وعدنا للوراء... في نهاية الفصل الخامس... وهذا بالطبع إذا تركنا موضوع البطة جانبا انني لا أدعي أنني فهمت البطة ولا تعتمدوا علي لكي أشرحها لكم... لقد شاهدت بالفعل عدة تفسيرات خاصة بهذه البطة اللغز ولكنها كلها لم تقنعي، فلقد أعدتها البعض بالزيتون والبعض الآخر بالبرتقال أما أنا فليس لدي صلصة خاصة اقترحها عليكم... انني لن أدعي انني لا زلت أجهل ما أراد إيسن أن يعبر عنه إلا إذا كان من المتفق عليه أنني إنسان معدوم الذكاء... إنني لا أستطيع إذن - بهذا الاعتراف - أن أزيد من خطورة الرأي الذي يشيعه عني المعجبون بالبطة المتوحشة.

(أربعون عاما من المسرح، مجلد ٨، ص ٣٣٧ - ص ٣٤٠)
إبسن وكتاب الجيل الترويجي الشاب

كنوت هامسون :

مؤتمر كنوت هامسون الخاص «بالأربعة الكبار» في مجال الأدب الواقعي والاجتماعي، لقد اعتدنا أن نؤمن بكل ما يقوله الألمان عن إبسن حتى إننا نقرأه مقدما ونحن على استعداد لأن نلتقط الحكمة التي تخرج من فمه، ونحن مصرون على أن نجد كل ما يكتنه رائعا. وإذا صادفنا خلال قراءتنا للمسرحية بعض الكلام الذي لا معنى له فإن هذا ليس بالكلام الفارغ. لا، بل إنه لغز؛ وإذا ما وقعنا في الحيرة، فإن هذا لا يرجع لخطأ المؤلف بل لأننا لسنا قادرين على فهمه. إذ أننا يجب أن نعترف بأن هذا الرجل يميل بصورة مذهلة الى أن يروي أشياء لا معنى لها.

هل نضيف هذه الخاصية الى تحليلاته النفسية؟ إذا كانت شخصيات إبسن قد تعودت على أن تروي بعض الأفكار التي يصعب فهمها فهل يساعدنا هذا على التغلغل في أعماق النفس البشرية؟ إحقاقا للقول، فإنه ليس من العسير تقديم مثل هذه الأشياء الغامضة وقد بدأنا نخل هذا النوع من التأثير [.....]. الواقع أن شخصيات إبسن ليست في الغالب سوى جزء في إطار حركة آلية، ويقتصر وجودها على تقديم بعض الأفكار والمفاهيم.

من هو براند مثلاً؟ براند يقول لنا بنفسه أنه يمثل الفردية المطلقة. كنت أود أن أقنع بهذا لكن الفردية المطلقة عبارة عن مفهوم بل هي ليست مفهوما ولكنها فقط فكرة غامضة، مشكلة حسابية، مبدأ غير مؤكد، انها لا شيء سوى إحدى مفردات اللغة.

براند عبارة عن تجربة أساسها مزحة قديمة لكيرل جارد تتصل بالروح البطولية التي تغفو داخل كل نفس بشرية. وإذا كان يجب أن نتصوره بحق في صورة رجل فينبغي على أي حال أن يكون رجلاً من حجم خيالي، نوعاً من العمالقة الأقوياء الذين يجوبون الجبال ويجعلون الأرض تهتز بصوتهم. ويرقص الانسان العادي وراء خطواتهم كأنه سحب من الغبار.

ما هي سيدة البحر؟ لا أدري، لا أدري مطلقاً، لأن سيدة البحر تروي أشياء شديدة الغموض. لا، إنه كتاب للألمان. إنه كتاب للذين تعودوا على قراءة الأدب الدقيق العميق. لقد ألف إبسن كتاباً وهذا يكفي. إن مجتمعه بأكمله على استعداد للتعلق بعباراته بثقة تامة، وعلى استعداد لأن يجد في غموضها شيئاً رائعاً. وعلى الألمان أن يستمتعوا وأن يبتهجوا! وأنا أيضاً أشرع في القراءة، وكلما قرأت كلما اصطدمت بأشياء غير مفهومة. وما أنذا أقرأ تلك الكلمات الغامضة وأحاول أن أتغنى بها وأصيح: فلتذهب الى الشيطان! فلتحاول أن تعبر بصورة

أوضح أيها الحيوان! بصراحة هذا الكتاب يطفىء كل الأنوار.
باتورني، أوصلو ١٩٦٠، نورسك ليتريشر، ص ٣٦
أوجست ستريندبيرج:

القتل النفسي (فيما يتعلق بروزمرس هولم)

إذا لم تكن هناك أي حقيقة مطلقة، فهناك في الواقع حقيقة وسط لها قيمتها بالنسبة لكل مرحلة، وهي الشيء المعقول بالنسبة للعصر، أو ما يسمى بالرأي العام، الفلسفة المقتنعة، أو ما يسمى برأي الجمهور. إن الفرد الذي يجد نفسه فوق أو تحت المستوى العادي يعتبر مجنوناً بعض الشيء. كان جاليلي يعتبر مجنوناً إلى حد ما حين اعترض على الرأي العام واقنع بأن الأرض تدور حول الشمس.

(ملحوظة) هكذا فان روزمرس هولم لإبسن لا يفهمها جمهور المسرح وتبدو غامضة بالنسبة للنصف مثقفين، لكنها واضحة للغاية بالنسبة للذين يعرفون علم النفس المعاصر.
(.....).

هناك مظهر آخر من الجنون، لم يحظ بقدر كبير من الاهتمام، لسبب بسيط هو أنه لم يلحظ سوى مؤخرًا؛ أستطيع أن أطلق عليه القتل النفسي الحديث أو الانتحار النفسي، لقد عالج إبسن - دون قصد على ما يبدو - هذه الفكرة في مسرحية روزمرس هولم على الأقل فيما يتعلق بالموت النفسي.

وقد كان الكفاح من أجل السلطة من قبل شيئا ماديا بحثا (السجن، التعذيب، الموت) ثم أصبح شيئا نفسيا دون أن يفقد قسوته. لقد كان الحكام المستبدون يحكمون معتمدين على بعض السكارى المسلحين المصفحين بالحديد. أما الآن فالأغلبية (أو الأقلية) تحكم مستندة الى مقالات الصحف أو الى تذكرة الانتخابات.

كان الشخص من قبل يقتل عدوه في الدين أو في السياسة دون أن يقنعه، أما في يومنا هذا فانه يثير «الأغلبية» ضده أو «يقنعه»، يسخر من آرائه، ويفرض عليه آراء أخرى، ينزع منه وسائل معيشته، ويرفض أن يمنحه أي تقدير إجتماعي، والحلاصة أنه يعذبه حتى الموت بضربات من الكذب أو يجعله مجنونا بدلا من أن يقتله.

إن عبارات «لقد أردوه مجنونا»، أو «لقد قتلوه بأن الزموه الصمت» أو «لقد سلب بيته ونهب» أو «لقد تعرض للمقاطعة» أصبحت شائعة. وهذه التعبيرات البريئة تخفي أو تكشف جرائم لا تقل فظاعة عن تلك التي كانت ترتكب ضد القرويين السذج في معتقلات التعذيب بالقصور فيما مضى «.....»

ويبدو الأمر في مسرحية روزمرس هولم أكثر غرابة كما يتميز بقدر كبير من الأهمية. إن ربيكا إنسانة متوحشة تجهل حقيقةها، لقد حطمت نفسية زوجة القس السابقة. وأصبح

تصرفها موضع شك منذ اللحظة التي بدأت تفكر فيها بصورة غير واضحة في الاستيلاء على السلطة في مدينة روزمرس هولم. بدأت السيدة تشك فيها أي انها بدأت تخمن نواياها. حينئذ أخفت ربيكا مشروعاتها ودافعت عن نفسها، بل وحاولت إقناعها بأنها زوجة مريضة تعاني من جنون الاضطهاد. وقد أدى هذا بالطبع إلى مضاعفة شكوك الزوجة، التي استمرت تراقبها لكنها لم تكتشف أي دليل ضد ربيكا. وهكذا أصبح من المعقول أن تقتنع السيدة بأنها تعاني بالفعل من جنون الاضطهاد. ولم تجد ربيكا صعوبة في أن تجعلها مجنونة.

كيف تصرف ربيكا لكي تنفذ عملية القتل؟ إن المسرحية لا تخبرنا بذلك، وكان المفروض أن يشكل هذا الموضوع مادة هذه المسرحية. لكن مسرحية إيسن تتجه إتجاهها آخر. من المحتمل أن تكون ربيكا قد استخدمت الأسلوب القديم الذي يقنع العقول الضعيفة بأنها مريضة ويستمر في ذلك حتى تصبح بالفعل مريضة وهمية. وقد كاد إدوارد فون هاردمان أن يتهم في قضية لأنه كان وراء انتحار أحد الأشخاص بسبب نظريته الخاصة بمأساة الحياة وسعادة الموت. «فيثيسكيونر، ساملا، سكريفر» ص ١٩٣ ثم ١٩٥ - ١٩٧

جونار براندل:

إيسن وفرويد:

رأي أحد النقاد السويديين المعاصرين :

كان فرويد يعرف إيسن كما كان يعرف أشخاصا عديدين من الطبقة المثقفة المتعلمة التي كان له فيها عدد كبير من الأصدقاء المرضى . وقد كتب - خلال الحرب العالمية الأولى - تحليلا لمسرحية روزمرس هولم إنطلاقا من بعض مبادئ التحليل النفسي، ولكن منذ وقت طويل كانت أعماله تحوي بالفعل تلميحات خاصة بمواقف وشخصيات مسرحيات إيسن . وحين تلقى فرويد كتاب زميله (ماكسن نوردو)، ظل يحلم طوال الليل كما قص علينا في كتابه تفسير الأحلام: «إنه أسلوب نوركدالي حقيقي» ، والمقصود هنا جمع إسمي نورا وإكدال . بل إن بعض ذكريات إيسن كانت تأتيه في أحلام . وفي تحليل فرويد لأحد أنواع الأحلام في الكتاب نفسه، الذي يعد دليلا حقيقيا على فكره الثاقب، كانت نظرية الشبح العائد مفتاح كل شيء . وكما كان أوسفلت يظهر في شخصية ابنه أدرك فرويد أن علاقات الصداقة الجديدة في حياته ليست سوى تكرار للعلاقة التي كانت تربطه بأخيه الأكبر خلال شبابه .

كما أن نفس المؤلف قد ساعده كثيرا في تعميق أفكاره فيما يختص بالعلاقة بين الوالد وابنه . وقد اكتشف فرويد بعد أن وصف عقدة أوديب أن «كل مؤلف مثل إيسن يجعل من المعركة القديمة بين الأب وابنه موضوع رسالته الشعرية يكون واثقا من

التأثير في القارئ». وربما كان هذا إشارة الى مسرحية الأشباح أو البطة المتوحشة. من المنطقي تماما أن مسرحية الأشباح قد أثرت على خيال فرويد، ليس فقط لأن الهدف الذي اختاره المؤلف كان له جانب نفسي طبي، فان مسرحيتي الأشباح وروزمرس هولم تنتمي لمرحيات إبسن التي ينكشف فيها ما في داخل الأفراد شيئا فشيئا. وتكمن قوة المسرحية الحقيقية هنا. إن ما يحدث في المسرحية التي تدور في الوقت الحاضر ليس سوى الحريق الرمزي للمستشفى النفسي، وكل ما تبقى يعد نتيجة للأحداث التي وقعت قبل رفع الستار.

إن التشابه مع التحليل الطبي لفرويد يبدو واضحا والملاحظات التي تختص بالواقع الحاضر للمريض، والتصور الحالي للأعراض تتعلق بذكريات والحياة السابقة التي يتحرى عنها الطبيب. هكذا نجد شخصيات مسرحية الأشباح تخضع لسلطة الماضي مثل شخصيات فرويد المريضة عصبيا أو نفسيا: «لكنني أعتقد أننا جميعا أشباح أيها القس ماندرس. إننا لسنا فقط خلاصة ما ورثناه من آبائنا وأمهاتنا، ولكننا كذلك خلاصة مجموعة الآراء السابقة والمعتقدات القديمة التي لا تظهر. ولا يكفي أن نعيش داخل أنفسنا، بل ينبغي أن نكون كل هذا فنحن لا نستطيع أن ننتزعه من داخلنا».

إن مدام ألفينج لا تفكر بالطبع في الصدمات النفسية كما

يحاول فرويد أن يفسرها عن مرضاه، ولكنها بالأحرى تفكر في الأفكار المسبقة والرواسب العاطفية للمعتقدات البالية. ولكن رغم هذا التحفظ، فإن التشابه موجود. فقد كتب هالقدان كوت أنه في مسرحيات دعائم المجتمع وبيت الدمية والأشباح فإن الأمر يتصل بنفس المشكلة: «كيف السبيل الى التخلص من ميراث الماضي؟». إن هذا السؤال يمكن أن يطرح كذلك على مرضى فرويد كما يصفهم في ستودين أوبر هيستوري، وهم مدفوعون الى القلق والحيرة بتأثير حياتهم الماضية. إن فرويد يستغل وجهة نظر إيسن تماماً كما يستغل تفسير لاسال برانت لأشعار فيرجيل، حيث كانت - كما ذكر فرويد - ذات مضمون اجتماعي. «الآلة كانت هي التي تحكم المجتمع». أما «شياطين الجحيم» فكانوا يمثلون الجموع البروليتارية التي تنتظر للمطالبة بحقوقها. وحين كان فرويد يستخدم نفس هذه الاستعارة كان يضع الاثنين داخل الفرد نفسه. إن الأنا عند فرويد هو الذي يسود، إنها النزوات الخفية التي تريد أن تعبر عن نفسها، هذا هو نفس الشيء بالنسبة للأشباح. فرويد ابن عصره.

(ص ٤٥ - ص ٤٧)

ترجمة مونيكو لوهان

بيير بريسون:

البطة المتوحشة: عرضت مرة ثانية في مسرح العمل ما بين الحريين العالميتين:
انطباعات ناقد كبير يشبه إيسن بستريندبرج.

إن لونييه بو يرجع من حين لأخر إلى أصدقائه
السكندنافيين. وقد بدا مسرح إبسن الذي جاءنا في هدوء من
القرن السابق هادئاً ومرتفعاً. وجدنا فيه الكثير من الحديد
ونوعاً من البساطة. وجدنا فيه التقوى، ونقاء الروح، ونوعاً من
البراءة لا يفصل عن الاستقامة والنزاهة التامة. وجدنا فيه فكر
العدالة، فكر اللوم والعتاب، فكر الإصلاح، وبصورة واسعة
فكر التداول والتشاور. وجدنا فيه كل أنواع الفضيلة بما في ذلك
فضائل الفن المسرحي.

ما من أحد يجهل في يومنا هذا ان إبسن قد أخفق حين
أراد أن يقيم عصره ويصدر حكماً عليه، وأن يكتب للمسرح
الاجتماعي وأن يضع منبرا أمام الملحن. لقد أخفق لأن المسرح
الذي يقدم الحكمة والموعظة يفشل دائماً. وعلى العكس فانه في
كل مرة كان يغفل فيها دوره كصاحب مذهب - بحيث لا يصبح
الابن دوماس النروجي - كان النجاح حليفه، لأن إبسن يوجد
بداخله فنان طبيعي فهو رجل جعل للخلق المسرحي وهو يعرف
كيف ينصت باهتمام إلى أحاديث البشر. إن شخصياته لا زالت
موجودة في الوقت الذي اختفت فيه تلك الصراعات التي كانت
تنازعها. كان إبسن يستطيع أن يعطي للدور وجهاً وتنفساً
وأوضاعاً متميزة ونوعاً من الحيوية الفكرية والعاطفية. كان إبسن
لا يعرف أو ربما كان يسيء دفع الشخصيات التي يوحى بها إليه
فه الغريزي في مغامرة واقعية وواضحة مثل حقيقته. كان يعيش

في الفة مع أبطاله. كان بوركمان ومدام ألفينج وإكدال ونورا وستوكمان، كانوا جميعا يظهرن أمامه بشخصياتهم الواضحة، بمزاجهم، بتقلهم النفسي والروحي. كانوا هناك يقفون أمامه ويتحدثون بجدية إليه، يفشون جانباً من أسرارهم، ويحتفظون بنوع من الغموض. كان يراهم وهم عائدون من جولة في المدينة، ينفضون الحليد عن أحذيتهم في مدخل حجراتهم وهم جالسون حول الخمر في ضوء المصباح. كان خياله يلتقط لون المصباح، وأقمشة المقاعد، صوت الخادمة في المطبخ، ورنين الجرس الذي يعلن زيارة أحد الجيران بعد الظهر. كان هناك مجتمع بأكمله يحيا حول الشخصية الرئيسية التي تتمتع باهتمامه المتميز. وكان يرقب هذا المجتمع وينقله دون أن يختاره. وربما تدخلت بعض الخيالات الأسطورية التي تشبه تلك التي نصادفها في حياتنا وتسلل وراء النظرات اللاهية. إن عالم البلدة الصغير الذي تجمع حول القس كان دائماً أمام عيني إيسن. فحين كان إيسن يحدد شخصياته أو بمعنى أصح حين كان يراهم فإن الأحاديث كانت تنطلق من نفسها. أحاديث لا تتعلق بأحداث محددة أحاديث التقطت متناثرة من خلال بعض اللقاءات وكان الأشخاص من خلالها يفضون بأسرارهم شيئاً فشيئاً. كان على إيسن بعد ذلك أن يجمع كل هذا في مسرحية وأن يتخيل ظروفها تربط بين الشخصيات وتشكل دراما أو كوميديا، وأن يخلق مغامرة مقنعة تكون هذه الشخصيات أطرافاً فيها.

وبعد أن يتم إبسن مهمته الرئيسية، كان يقف فجأة حائرا مرتبكا امام هذه المهمة الثانوية البسيطة. ففي حين نجده ثاقب البصر حين يحدد نفسية شخصياته نجده يقف حائرا أمام الأحداث. كان يفقد قدرته على التصور والتخيل، وكان يلجأ الى الصنعة التي لم يكن له أي خبرة بها. كان يبني مسرحية بأكملها «بيت الدمية» مثلا - على أساس قضية مسلمة لا يقبلها العقل. وحين كان يريد أن يفسر تحولا أو تغيرا طرأ على الشخصية كان يخترع ظروفًا جديدة بنوع آخر من المسرحيات فكان يسيء الى عمله بحيث يبدو شيئا غير حقيقي وكان يعطي فجأة إنطباع المستبد ومن هنا، كانت تلك النتيجة الغريبة: شخصيات تتحدث بصورة حقيقية ولكنها تتصرف بصورة مصطنعة شخصيات مركبة متكاملة من جهة، وميكانيكية بدائية للغاية من جهة أخرى. نوع من الكوميديا البسيطة، الواقعية، العائلية، المرحية، تتألق فيها مشاعر عظيمة: إن هذا التناقض يكفي لتفسير قدر كبير من سوء الفهم.

مسكين إبسن! لا يزال عظيمًا ببعض ملاحظه، كم كان يتعد عنا بوجهه الجميل لأحد الفلاسفة العجائز، الذين ترك الزمن عليهم اثره، ونظارة المدرس التي يرتديها، وسوالفه التي تشبه أحد القضاة، وشعره الذي صففه على طريقة فاجنر، ومظهره الذي يشبه «تمثالا قوميا»، ويصلح لأن يوضع فوق المدفأة النورية! كان إبسن مشرعا تسيطر عليه الكآبة، كما كان.

محباً للعدل، لكنه مع ذلك كان يحتفظ بجانب شاعري وقد رفض إبسن، ذلك التحرري القديم، أن يكون للمجتمع الحق في القضاء على الحياة الروحية لأحد أفرادها. كان إبسن قادراً على أن يرسم شخصيات مثل بوركممان أو نورا أو عائلة إكدال في البطة المتوحشة، وكان قادراً على أن ينقل إلينا كاملاً ذلك الاضطراب الذي يحيطهم وتلك الأحلام والخيالات التي تراودهم.

إن الشاعر الحقيقي في هذه القارة، الذي كان معاصراً لإبسن، كان يعيش على الجانب الآخر من الحدود: في السويد، وكان يسمى ستريندبرج. إن لونييه - بتقديمه لمسرحيتي الدائون ثم رقصة الموت - قدم للجُمهور ذلك الفن المسرحي الناري، نذي لم تكن فرنسا قد شهدته بعد.

مسرح السنوات المجنونة (ما بين الحربين العالميتين)
باريس، ١٩٤٣.

(ص ٧٣ - ٧٥)



جابريل مارسيل:

إنني لأشعر بالأسف لأن الكوميدي فرانسيز لم تحرص - بهذه المناسبة - على أن تقدم في مسرحها تلك الأعمال الرائدة مثل الأشباح أو البطة المتوحشة أو عدو الشعب أو جان جابريل بوركممان، وهي آخر أعمال إبسن وأكبر مسرحياته. إن نهايتها بصفة خاصة تجد في الضمائر صدى عميقاً.

لقد قلت في الضمائر، لأن هذا المؤلف الكبير الذي نستعرض شخصيته العظيمة وأعماله هنا كان دائماً يخاطب الضمائر. وإنني أتساءل بحق إذا كان السبب بالتحديد في أن عددا كبيرا من معاصرينا يرفض الانصات الى رسالة إبسن يكمن في أن إبسن يخاطب الضمائر ويتحدث باسمها. ويعبر هؤلاء الذين يصمون آذانهم عن ميل واضح لكل ما يتصل بالاستحواذ - كما هو الحال على سبيل المثال في أعمال ستريندبرج حيث يصعب التغلب على الآراء المسبقة التي ترجع الى صدمات نفسية شخصية. انني لا أريد بالطبع أن أقول انه لا يمكن أن في خلفية أعمال إبسن صورا من الاستحواذ المتميز الذي لا يصعب على العالم النفسي أو المحلل النفسي أن يدخلها في إطار أبحاثه. ولكن يبدو لي أن هناك فكرياً متمكناً يغلب على هذا النوع من الاستحواذ ولا يقبل بأي حال أن يصبح فريسة له. ولهذا دون شك فإن إبسن يعد من الممثلين الحقيقيين القلائل للمسرح العالمي. ولست متأكدا من أنه يمكن أن نحصى أكثر من إثني عشر من المؤلفين المسرحيين العالميين ولكني واثق أنه على أي حال من بين هؤلاء الذين نحفظ أسماءهم بل وينبغي أن نذكرها دائما.

كما أنه ينبغي من جهة أخرى أن نتأكد من المعنى الذي نعطيه هنا لكلمة عالمي. إن هذا المعنى لا بد أنه قد تعبر بالطبع بعض الشيء باختلاف العصور. فهو يعني بالنسبة لمولير نوعا

من الإدراك الواسع والقاطع للطبيعة البشرية. لكنه ليس كذلك بالضبط بالنسبة لإبسن على ما أعتقد. إذ أن إبسن يقف بلا منازع وراء ثورة العقل البشري التي تميزها أسماء روسو وكنت وكيرك جارد.

وبتأثير هؤلاء العباقرة انجبه التفكير نحو الانسان والوضع البشري. وعلى طريق هذا التفكير الذي يواصل اليوم مسيرته أو تقدمه الذي يدعو للقلق فإن إبسن يبدو لي شخصيا كما لو كان إلى جانب - ديستوفسكي ونيثشه - أحد المبشرين والمنبئين بالمسألة التي تميز عالم الأفكار، عالمنا الحاضر. إن لفظ المسألة ينطبق على استعداد غريب للغاية يميز هؤلاء الرجال والذين سبقوهم في هذا الطريق الوعر، رغم أنه يمكننا بالطبع أن نجد عند بعضهم مثل بسكال مثلا ملامح تصلح لأن تنطبق على مواقف مشابهة. إن هذه المسألة مهما كانت جذرية، لا ترتبط مطلقا بالتشكك الذي كان رينو - في آخر مراحل له أو أناطول فرانس - يعتبران آخر الممثلين له. إن الشخص المتشكك يتلذذ في الواقع دائما الى حد ما في تشككه. فهو يعتقد أنه يجد فيه نوعا من التحرر وعلامة على النمو ترتبط بخلاصة نفسه، كما يرى أنه بتشككه لا يقع فريسة للخداع كما كان سيصبح إذا كان مؤمنا أو مؤكدا لقيمة من القيم. ولكن هؤلاء الذين ذكرتهم هم أبعد ما يكونون عن هذا الأسلوب في التفكير، إن الشيء المشترك بينهم وسط الاختلافات التي تفصل بينهم هو

ذلك الشعور الذي لا يقهر بالجدية التي تصيب المغامرة الإنسانية. وقد عرف اثنان منهم على الأقل - هما إيسن ونيشيه وعلى الأرجح هم الثلاثة - أقطع أنواع العزلة، ولكنها كانت بالنسبة إليهم تمثل وجهة مصيرهم الخاص، ولم تكن بالطبع نوعاً من الرفاهية الذي يمنحه لنفسه ذلك الضمير الذي يمت كل أنواع الاختلاط.

إن السؤال الذي يفرض عنوانه على الفصل التاسع لكتاب ما وراء الخير والشر وفاس إيست فورنم وما هو الشيء النبيل وذلك التساؤل الحائر يكمن في جوهر أعمال إيسن. وربما كان هذا السؤال بالتحديد مع الأسف هو الذي لا يزال معناه اليوم غير مفهوم.

في مجلة تاريخ المسرح ١٩٥٧، رقم ١

قائمة مسلسلة بالمؤلفات المسرحية لهنريك إبسن

- ١٨٢٨ - ٢٠ مارس. مولد هنريك إبسن.
١٨٤٨ - كاتيلينا (على نفقة المؤلف).
١٨٥٠ - ٢٦ سبتمبر. أول عرض لمسرحية شواهد قبور المحاربين، بمسرح كريستيانا
١٨٥٣ - ٢ يناير - أول عرض لمسرحية ليلة سان جون، بمسرح برجن.
١٨٥٤ - طبعة معدلة لمسرحية شواهد قبور المحاربين - مرحسكي بلاد.
١٨٥٥ - ٢ يناير - أول عرض لمسرحية سيده إيجر دوسترات، بمسرح برجن.
١٨٥٦ - ٢ يناير - أول عرض لمسرحية مأدبة سولھوج، بمسرح برجن.
١٨٥٧ - ٢ يناير - أول عرض لمسرحية أولاق ليلجكرانس، بمسرح برجن.
١٨٥٨ - ٢٤ نوفمبر - أول عرض لمسرحية مناضلي هيلجلاند بمسرح برجن.
١٨٥٩ - ٢٤ نوفمبر - أول عرض لمسرحية مناضلي هيلجلاند بمسرح كريستيانا.
١٨٦٢ - ٢١ ديسمبر - نشرت مسرحية كوميديا الحب، دار جيلد ندال.
١٨٦٣ - ١١ ديسمبر - نشرت مسرحية الطامعون في العرش، دار جيلد ندال.

- ١٨٦٦ - ١٥ مارس - نشرت مسرحية براند - دار جيلد ندال .
- ١٨٦٧ - ١٤ نوفمبر - بيرجيت - دار جيلد ندال .
- ١٨٦٩ - ٣٠ سبتمبر - اتحاد الشباب - دار جيلدندال .
- ١٨ أكتوبر - أول عرض للمسرحية بمسرح كريستيانا .
- ١٨٧٠ - أول عرض لمسرحية اتحاد الشباب بالمسرح الملكي بكوبنهاجن .
- ١٨٧٣ - ١٦ أكتوبر - إمبراطور وجاليلي - دار جيلدندال .
- ٢٤ نوفمبر - أول عرض للمسرحية كوميديا الحب بمسرح كريستيانا .
- ١٨٧٦ - ٢٤ فبراير . أول عرض لمسرحية بيرجيت بمسرح كريستيانا .
- أول عرض مناضلي هيلجلاند بالمسرح الملكي بميونخ (أول عرض لمسرحية لإبسن خارج سكنديناڤيا) .
- ١٨٧٧ - ١١ أكتوبر - دعائم المجتمع - دار جيلدندال .
- ١١ نوفمبر - أول عرض لهذه المسرحية في مسرح دريستيانا والمسرح الملكي للمسرحية باجن، ثم أول عرض في مسرح برجن في ٣٠ نوفمبر .
- ١٨٧٩ - ٤ ديسمبر - بيت الدمية - دار جيلدندال .
- ٢١ ديسمبر - أول عرض للمسرحية بالمسرح الملكي بكوبنهاجن
- ١٨٨٠ - ٢٠ يناير - أول عرض لمسرحية بيت الدمية بمسرح كريستيانا .
- ١٨٨١ - ١٢ ديسمبر - الأشباح - دار جيلدندال .
- ١٨٨٢ - ٢٠ مايو - أول عرض (بالنرويجية) للأشباح، أورويا تورنر هول في شيكاغو .
- أول عرض لمسرحية بيت الدمية بالولايات المتحدة، أوبرا مبلووكي .
- ٢٨ نوفمبر - عدو الشعب - دار جيلدندال .

١٨٨٣ - الأشباح على المسارح الخاصة بهلسنجنورج، ستوكهولم.
وأول عرض نرويجي في ٢٠ مايو بمسرح موللرجاتن
بكريستيانا.

١٨٨٤ - ١١ نوفمبر - البطة المتوحشة - دار جيلندال.
١٨٨٥ - ٩ يناير - أول عرض للبطة المتوحشة بمسرح برجن ثم - خلال
نفس الشهر - بمسرح كريستيانا وهلسنكي وستوكهولم.
١٨٨٦ - ٢٣ نوفمبر - روزمر سهولم - دار جيلندال.
١٨٨٧ - ١١ يناير. أول عرض لروزمر سهولم بمسرح برجن. تأجل
العرض الأول بمسرح كريستيانا نظرا لأسباب تتعلق بتوزيع
الأدوار.

أول عرض للأشباح في برلين
١٨٨٨ - ٢٨ نوفمبر - سيدة البحر - دار جيلندال.
١٨٨٩ - ١٢ فبراير - أول عرض لسيدة البحر بمسرح كريستيانا.
أول عرض لبيت الدمية في لندن ثم في بروكسل.
١٨٩٠ - ١٦ ديسمبر - هيلدا جابلر - دار جيلندال.
أول عرض للأشباح بالمسرح الحر بباريس.
١٨٩١ - ٣١ يناير. أول عرض لمسرحية هيلدا جابلر بالمسرح الملكي
بكوپنهاجن. وخلال الأسابيع التالية، العرض الأول لنفس
المسرحية في العواصم الشمالية الأخرى وفي برلين.
أول عرض للبطة المتوحشة في باريس - المسرح الحر.
أول عرض لهيلدا جابلر في لندن.
١٧ ديسمبر أول عرض لهيلدا جابلر في مسرح الفودفيل
بباريس.

١٨٩٢ - ١١ ديسمبر. سولنس البناء دار جيلندال.
عروض خاصة لبيت الدمية في صالون مدام دوبرنون في
باريس.

١٦ ديسمبر. أول عرض لسيدة البحر (نادي الاسكوليه - لونييه
بو).

١٨٩٣ - ١٩ يناير. أول عرض لسولنس البناء، دوتسن تيتير ببرلين .
أول عرض نرويجي للمسرحية في يناير بتروندجيم.
أول عرض في باريس لعدو الشعب، بمسرح العمل
(لوفر). وأول عرض لروزمر سهولم على نفس المسرح في ٤
ديسمبر.

١٨٩٤ - ٣ أبريل. أول عرض في باريس لسولنس البناء بمسرح العمل .
مايو - أول عرض عام لبيت الدمية في باريس بمسرح فودفيل
(إدارة بورال) وقد مثلت فيه الممثلة المعروفة ريجان ثم أعيد
عرض المسرحية في ١٨٩٥.
٤ أكتوبر - أول عرض في باريس لروز مر سهولم، بمسرح العمل .
٢١ ديسمبر - إيولف الصغير دار جيلدنдал.

١٨٩٥ - ١٢ يناير - أول عرض لإيولف الصغير، مسرح برلين.
ثم أول عرض في برجن وكريستيانا وفيينا وميلانو ولندن.
٨ مايو - أول عرض لإيولف الصغير على مسرح العمل في باريس .
١٨٩٦ - ١٥ ديسمبر - جون جابريال بوركمان - دار جيلدنдал.

أول عرض لامبراطور وجاليلي في ليبزيغ.
١٨٩٧ - ١٠ يناير - جون جابريال بوركمان - في مسرحي هلسنكي في
نفس الوقت، ثم في درامن، وكريستيانا وستوكهولم وكوبنهاجن
خلال نفس الشهر. ثم في لندن وباريس في صالون مدام
دوبرنون.

٢٣ يونيو - أول عرض لكوميديا الحب بمسرح العمل.
١٨٩٨ - احتفلت الدول السكندنافية والأوروبية بالعيد السبعين لمولد
إسن. عروض متعددة. وطبعة كاملة لأعماله في كريستيانا
وبرلين. أما في باريس فقد قدم عرض لمسرحية عدو الشعب في

احتفال ساهر بهذه المناسبة بمسرح النهضة، وقد قام بالتمثيل بلا مقابل عدد كبير من الممثلين المعروفين من أمثال جريغ وتاياد وتريستان برنار.

٤ أكتوبر. أول عرض لدعائم المجتمع، بمسرح العمل.
١٨٩٩ - ١٩ ديسمر - عندما نستيقظ من بين الموق (المشهد الدرامي).
دار جيلدنندال.

١٩٠٠ - ٢٦ يناير - أول عرض للمشهد الدرامي في شتوتجارد. ثم في كريستيانا في ٦ فبراير، ثم في العاصمة السكندنافية الأخرين
ثم في فرانكفورت وزوريخ وميلانو وموسكو.
١٥ مارس يصاب إيسن بالسكتة ويتوقف عن الكتابة.
١٩٠٦ - ٢٣ مايو، وفاة إيسن.

إعادة عرض أعمال إيسن

١٩٠٠ - عدو الشعب (ترجمة روسية لدكتور ستوكمان)، إخراج ستانيسلافسكي، المسرح الفني موسكو.
١٩٠٣ - مناضلو هيلجلاند (ترجمة إنجليزية: الفيكينجز)، إخراج جوردون كريج (عولجت بأسلوب أوبرا فاجنر) إيللن تيري، مسرح امبريال، لندن.

١٩٠٥ - هيدا جابلر، مسرح العمل.
١٩٠٦ - الأشباح، إخراج ماكس رينارد، ديكور إدفارد ماسن، كامرسيل، برلين.

هيدا جابلر، إخراج مايرهولد، مسرح فيرا كوميسار جفسكايا، بترسبورج.

١٩٢١ - عدو الشعب، الكوميدي فرانسيز.
١٩٢٢ - الأشباح - البيتوف، مسرح الشانزليزيه - البطة المتوحشة، مسرح العمل.

- ١٩٢٤ - بيرجيت - مسرح سان مارتان - روموالد جوييه في دور بير.
- ١٩٢٥ - هيدا جابلر الكوميدي فرانسيز مدام بييرا في دور هيدا.
- ١٩٢٦ - الطامعون في العرش. المسرح الملكي في كوينهاجن، إخراج وديكور جوردون كريج، بالاشتراك مع بولسن.
- ١٩٢٨ - براند بمسرح الفنون، بيتوفيف.
- ١٩٣٠ - بيت الدمية بمسرح العمل، إخراج لونييه بو، والبيتوفيف.
- ١٩٣٤ - البطة المتوحشة، البيتوفيف، مسرح «فيو كولومبييه».
- ١٩٤٣ - سولنس البتاء مسرح ماتوران، إخراج مالسل هيران.
- ١٩٤٧ - بنورسك يثريت في أوسلو، موسيقى سيفيرود، إخراج وديكور هانز يعقوب نلسن.
- ١٩٥٣ - بيت الدمية، مسرح ماتوران، دانيال دولورم في دور نورا.
- ١٩٥٦ - هيدا جابلر بمسرح فرانكلين، إخراج جورج سواريز، باسكال دويوسون في دور هيدا. بيرجيت باحتفال آراسي، إخراج أندريه ريباز، إعداد رينيه أليو (أعيد عرضها بالمسرح القومي الشعبي خلال موسم ١٩٥٦ - ١٩٥٧).
- ١٩٥٧ - بيرجيت، المسرح البلدي بماطو، إخراج إنجمار برجمان.
- ١٩٦٢ - هيدا جابلر إخراج إنجمار برجمان بالمسرح الملكي بستوكهولم. إخراج انجمار برجمان نفس المسرحية بمسرح أوسلو القومي في ١٩٦٥ وفي مسرح آلدوينسن في لندن عام ١٩٦٦، بنفس أسلوب الاخراج.
- ١٩٦٣ - روزمر سهولم، بمسرح ترتر.
- ١٩٦٧ - هيدا جابلر، بمسرح مونبارناس - إنجريد برجمان في دور هيدا.

قائمة موجزة المراجع والترجمات الخاصة بإيسن

الأعمال النرويجية:

هنريك إيسن: ساملد فركر - هندريو شوتجاف - فيد فرانسيس بول
- هالفوان كوت أوج ديدريك آروب سيب، أوصلو، ١٨٢٨، ٢٠ مجلد.
دار السوتنوير مع ملخصات غاية في الأهمية.

هنريك إيسن: بريف، الناشر هـ. كوث وج. إلياس، كريستيانا
١٩٠٤.

هنريك إيسن: بريفكسلينج ميد كريستيانا تيتير، ١٨٧٨ - ١٨٩٩،
يحتوي على تعليقات لأوفيند آنكر، أوصلو، ١٩٥٦.

ترجمات فرنسية:

بالنسبة للترجمات التي تسبق عام ١٩١٠. أنظر الى مؤلف ديكا ريك
ص ٢١٤ - ٢١٥.

ترجمات الكونت بروزور: الأشباح، بيت الدمية (١٨٨٩)، البطة
المتوحشة (١٨٩١)، هيدا جابلر (١٨٩١)، سولنس البناء (١٨٩٩)، عندما
نستيقظ من بين الموتى (١٨٩٤)، عدو الشعب (١٩٠٥)، سيدة البحر
(١٩٠٨). غالبية هذه الأعمال تحتوي على مقدمة للكونت بروزور. وقد
احتفظت هذه الترجمات بحقوق العرض على ١٩٦٣ حين خصص إيسن
للملكية العامة.

هنريك إيسن: الأعمال الكاملة - ترجمة ج. لاشرنيه، باريس،
١٩١٤، ١٣ مجلد، مقدمة تاريخية هامة قبل كل مسرحية.
رسائل هنريك إيسن إلى أصدقائه، ترجمة مارتين روموزا، باريس،
١٩٠٦.

ترجمات إنجليزية:

مجموعة أعمال هنريك إبسن: مقدمة بقلم ويليام آرشر، لندن، ١٩٠٨ - ١٩١٢، ١٢ مجلد.
أوكسفورد إبسن: نشر وترجمة ج.ق. ماك فارلين، أوكسفورد ١٩٦٠ -
لم يكتمل. المفروض أن يضم الأعمال الكاملة في ثمانية مجلدات. ظهرت
ستة مجلدات عام ١٩٧٢. عدد كبير من التعليقات. مقدمات هامة. ودراسة
لحياة إبسن.

رسائل هنريك إبسن: ترجمة ماري موريسون. لندن، ١٩٠٥.
أحاديث ورسائل جديدة: ترجمة آرن كيلدال. مقدمة بقلم لي.م.
هوللاندر، لندن، ١٩١١.

* * *

دراسات وافية

فرويجية:

الدراسات التي أعدت خلال حياة إبسن وشارك فيها بنفسه. بقلم:
هنريك جيجر، هنريك إبسن، ١٨٢٨ - ١٨٨٨، كوبنهاجن، ١٨٨٨،
وهي دراسة مثيرة وكانت مصدرا لعدد كبير من الأعمال التي تلتها. ولها
ترجمة انجليزية (لندن، ١٨٩٠).

جرهار دجران، إبسن ليف أوج فركر، كريستيانا، مجلدين ١٩١٨.
أما الدراسة التي تعد أكثر شمولاً وأكثر إثارة فهي هالدان كوت، هنريك
إبسن، أوصلو، ١٩٢٨، (لها ترجمة انجليزية: حياة إبسن، ١٩٢٨). الطبعة
الثانية (أوصلو، ١٩٥٤، في مجلدين) تحتوي على إضافات جديدة ولا توجد
لها - مع الأسف - ترجمة انجليزية. هانز هيرج، فورت سل كونسستر
وإبسن بورتريلت، أوصلو، ١٩٦٧. (وهي تعد ترجمة رائعة لحياته).

فرنسية:

أوجست إيرهارد، هنريك إيسن والمسرح المعاصر، باريس، ١٨٩٢.
جورج براند، هنريك إيسن، باريس، ١٨٩٨ (مترجم عن الدنماركية)
فيكونت دوكونفيل وفر. دوريلين، إيسن، الرجل وأعماله، باريس في
١٩٠٧.

ف. برتيفال، مسرح إيسن، باريس، ١٩١٢.
سيجور هوست، هنريك إيسن، باريس، ١٩٢٤.
لونييه بو، إيسن، باريس، ١٩٣٦.

ألمانية:

رومان فورنر، هنريك إيسن، في مجلدين، ميونيخ، ١٩٢٣.
جان دي فرايس، هنريك إيسن، ماستريخت، ١٩٢٤.
هورست بيبين، هنريك إيسن، برلين ١٩٧٠ (أفضل دراسة عن هذا
الموضوع من وجهة النظر الماركسية).

إنجليزية:

إدموند جوس، هنريك إيسن، لندن، ١٩٨٠.
أوتو هيلر، مسرحيات هنريك إيسن ومشاكله، نيويورك، ١٩١٢.
زوكر، إيسن البثناء (ماستر بيلدر) لندن، ١٩٣٠.
بريان داونس، إيسن، الخلفية الأخلاق، كامبريدج، ١٩٤٦.
م. ل. براد بروك، إيسن الترويجي، تقييم، لندن، ١٩٤٨.

* * *

دراسات تاريخية أو جمالية

نرويجية:

برليوت إيسن، دي تري، أوسلو، ١٩٤٩.
أوفيند أنكر قام بنشر المسرحيات النرويجية خلال الفترة التي مارس فيها إيسن وظيفة مستشار فني في برجن وكريستيانا، أنظر بصفة خاصة: كريستيانا نورسك تيرز ريرتوار ١٨٥٠ - ١٨٦٣، أوسلو، ١٩٥٦.
دانيال هاكونسن، واقعية إيسن، أوسلو، ١٩٥٧.

إنجليزية:

بي. راف. دي. تينانت، التكنيك المسرحي لإيسن، كمبريدج، ١٩٤٨.

بريان دوانز، دراسة لست مسرحيات لإيسن، كمبريدج، ١٩٥٠.
جون نورثام، الأسلوب المسرحي لإيسن، كمبريدج، ١٩٣٥.
تفاصيل الندوتين اللتين خصصتا لإيسن في أوسلو عام ١٩٦٤ وفي كمبريدج عام ١٩٦٩، توجد في العمل التالي: كونتمبوراري أبروتسن تو إيسن: I، أوسلو، ١٩٦٥؛ II، أوسلو، ١٩٧٠.
أورلي س. هولتان، الأنماط الأسطورية في آخر مسرحيات إيسن. مينيا بوليس، ١٩٧١.

ألمانية:

كلارا شترويفر، إيسن دراماتيسن جستالين، أمستردام، ١٩٥٢.
فريتز باكل، ستودن زو إيسن سباتفرك، ميونيخ، ١٩٦٩.

* * *

- دراسات خاصة ببعض الأعمال

فرنسية:

- موريس بروزور، مسرحية بيرجيت لابسن، باريس، ١٨٩٧.
ب.ج. لاثييزيه، مسرحية براند لابسن، باريس، ١٩٣١.

نرويجية:

- هانز جاكوب نيلسن، بيرجيت آيت آنتيروماتيكس فرك، أوسلو، ١٩٤٨.
فرانسيس بول، بيرجيت، أوسلو، ١٩٥٦.
إلزي هوست، هيدا جابلر، أوسلو، ١٩٥٨.
دانيال هاكونسن، بيرجيت، ١٩٦٧.

إنجليزية:

- فرانسيس فرجسون، دراسة خاصة بالأشباح، في فكر المسرح،
نيوجرسي، ١٩٤٩.

ألمانية:

- رافائيل كوزميس، ديرنورديسن فوست آدم هومو - بيرجيت هانز
آلينوس، هلسنكي، ١٩٦٥.

* * *

- إيسن في نظر الجمهور والنقاد

الترويحيون :

جونار هيرج، إيسن أوج بجورنسون باسين، كريستيانا، ١٩١٨.

الفرنسيون :

ديك ريك، ثلاثة مؤلفين مسرحيين سكنديفيين في نظر النقاد،

باريس ١٩٣٠.

أندريه أنطوان، مذكراتي عن المسرح الحر، باريس، ١٩٢٤.

روبيشي، لونييه بو ومسرح العمل، باريس، ١٩٤٧.

الألمان :

دافيد جورج. هنريك إيسن إن دوتشلاند ريزبشن آند ريفيشن

(بالاسترا ٢٥٦) جوتنجن، ١٩٦٨.

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

صدر حديثاً

في سلسلة اعلام افكر العالمي

رامبو	كانط	فرائز فاننون
اوسكار وايلد	هوغو	راسل
شتاينبك	غوته	البير كامو
برنارد شو	دستوفسكي	ماركوز
غر امشي	لوركا	غيفارا
اودن	لوكاش	هيدجر
توماس مان	غوركي	ماركس
ادغار الان	فببر	فرويد
رينان	روزا لكسمبورغ	نيتشه
سبينوزا	جويس	اتجلز
دوركيم	داروين	ديكارت
فلوير	تورغنيف	هيجل
فورييه	طاغور	سارتر
بيرون	ماياكوفسكي	اندريه مالرو
سرفانتس	اندريه جيد	كافكا
بيراندا	فركتر	بوشكين
سان سيمون	غوغول	بريخت
مالارم	اورويل	بيكيت
تروتسكي	برودون	اراهون
لورانس	بودلير	متريني
	انا تول فرانس	ميكيا فيلي

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

ساحة برج الكارنوف - ساقية الخنزير - ١٩٩٠ / ٨
 (هـ) - ١٩٦٦ / ٥٤٦ - ص ب - بيروت - ١٩٦٦ / ٥٤٦ - ص ب